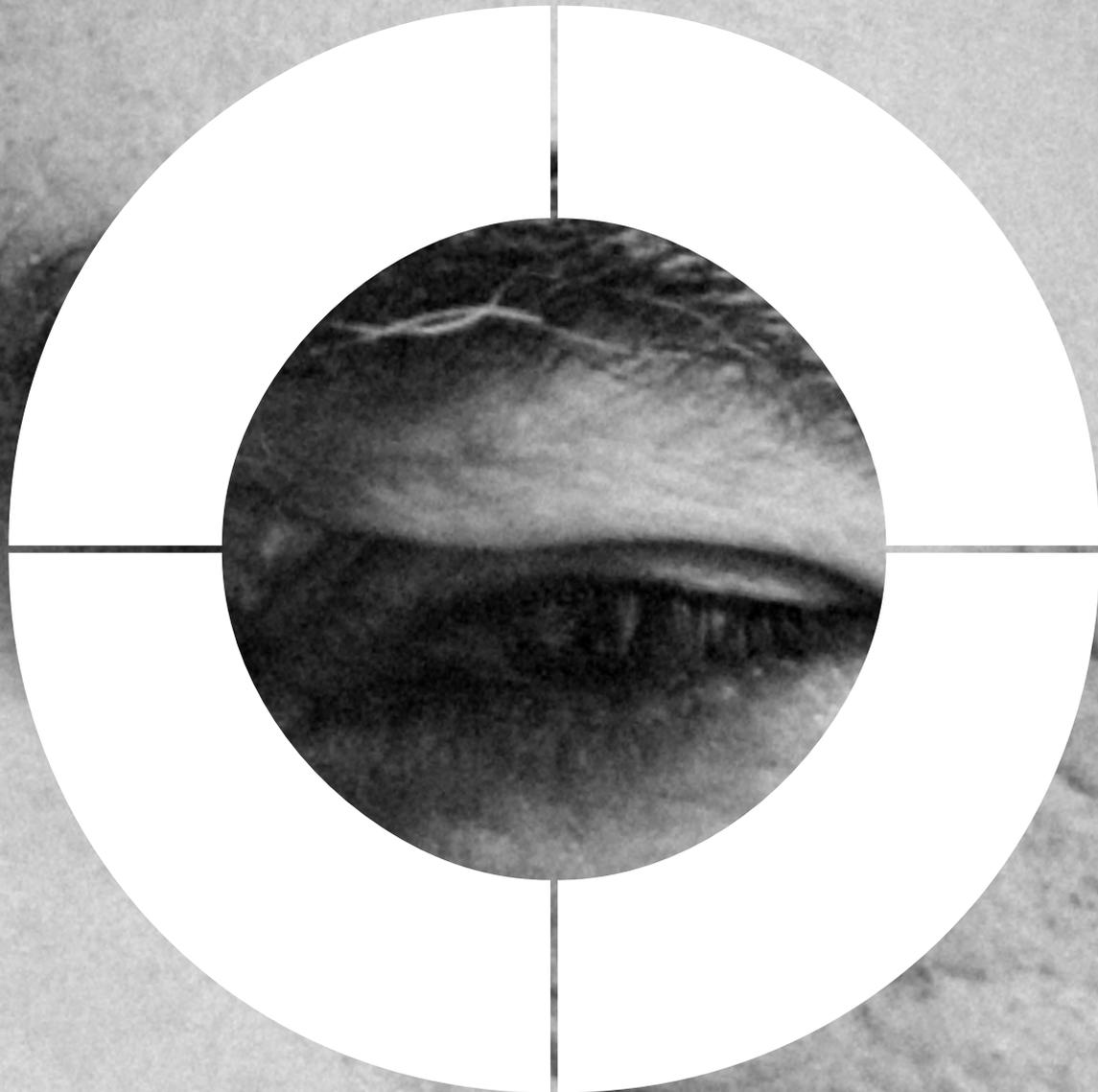
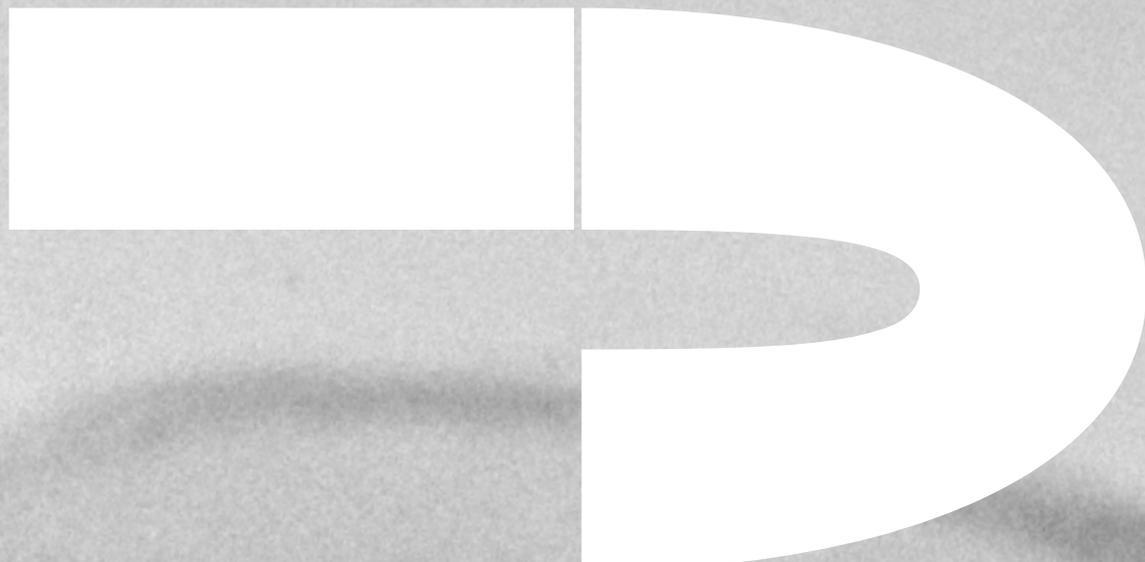
Teresa

2020

Revista de literatura brasileira

Para Zenir, leitor de Carpeaux

Editores responsáveis André Luis Rodrigues, Augusto Massi,
Erwin Torralbo Gimenez, Guilherme Mazzafera S. Vilhena

Editor técnico Guilherme Tauil

Projeto gráfico André Stefanini

Revisão Bruna Wagner

Pesquisa iconográfica Augusto Massi

Créditos das imagens: Arquivo Público do Estado de São Paulo e Biblioteca Mário de Andrade.

Teresa é uma publicação do Programa de Pós-Graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Catalogação na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

T316 Teresa [recurso eletrônico]: revista de literatura brasileira 20 / organização: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, área de Literatura Brasileira. — São Paulo: FFLCH-USP, 2020.

Modo de acesso: <https://www.revistas.usp.br/teresa>
ISSN 1517-9737-12

1. Literatura Brasileira. 2. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 3. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

CDD 869.9

EDITORIAL

11

MACHADIANA

17

Aspectos sociais da história literária brasileira

Otto Maria Carpeaux

Inédito em livro, o artigo é provavelmente o primeiro do crítico sobre Machado de Assis. Datado de 1943, traz reflexões de Carpeaux sobre os liames entre estilo e sociedade na configuração da obra do romancista em relação aos seus pares brasileiros.

23

Contos de Machado de Assis

Otto Maria Carpeaux

Pouco conhecido pela crítica, o mais amplo estudo do crítico sobre Machado de Assis retoma interpretações anteriores para analisar a obra do contista em diálogo com grandes escritores europeus.

49

Duas ou três ideias de Carpeaux sobre Machado de Assis: estilo e sociedade

Erwin Torralbo Gimenez

Atento a algumas ideias de Carpeaux sobre o olhar machadiano no arco de três décadas, e pondo em relevo o primeiro e o último escrito desse conjunto – um artigo de 1943, inédito em livro e agora aqui reproduzido, e uma apresentação aos contos do autor, de 1972, quase desconhecida da crítica –, o ensaio procura compreender a visão do intérprete acerca dos nexos que sustentam a dialética entre estilo e sociedade. Ao fim, traz um esboço de análise da narrativa "Galeria póstuma" (de *Histórias sem data*), na qual Machado, segundo Carpeaux, se autoironiza e reflete o seu próprio processo de desmistificação.

Some of Carpeaux's ideas concerning the Machadean perspective in a three-decade scope are presented, emphasizing the first and the last texts of the set – an article from 1943, not collected in book form, and a presentation of Machado's short stories, dated from 1972, almost unknown to his critics. The article intends to comprehend the critic's point of view concerning the links that compose the dialectics between style and society. In the end, it offers a brief analysis of the narrative "Galeria póstuma", in which Machado, according to Carpeaux, resorts to self-deprecation and emulates his own process of demystification.

DOI 10.11606/ISSN.2447-8997.TERESA.2020.166082

RETRATOS E LEITURAS

66

O jornalismo político-ideológico de Otto Karpfen

Mauro Souza Ventura

Análise interpretativa dos textos inéditos publicados por Otto Maria Carpeaux (então Otto Karpfen) no semanário *Der Christliche Ständestaat*, de Viena. O conjunto dos artigos é parte de uma pesquisa mais ampla sobre os ensaios europeus de Carpeaux, publicados entre 1934 e 1936. Os artigos são analisados a partir das relações entre o ambiente político e sociocultural da Áustria na década de 1930, marcado pela ascensão do nacional-socialismo de Hitler, e o significado ideológico da atuação jornalística de Karpfen, tendo em vista seu engajamento na luta pela independência da Áustria frente ao Terceiro Reich, a partir de sua filiação ao catolicismo político.

The article analyzes the texts published by Otto Maria Carpeaux (then Otto Karpfen) in the Viennese weekly *Der Christliche Ständestaat*. The set or articles is part of a broader research on Carpeaux's European essays published between 1934 and 1936.The articles are analyzed from the perspective of the relations between the political and sociocultural environment of Austria in the 1930s, marked by the rise of Hitler's National Socialism, and the ideological significance of Karpfen's journalistic work, taking into consideration his engagement in the struggle for the independence of Austria from the Third Reich based on his affiliation with political Catholicism.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.153461

100

História da literatura ocidental: gênese, fundamentos e peculiaridades

Roberto Acízelo de Souza

A partir de uma breve notícia sobre Carpeaux e seu perfil intelectual e político, empreende-se uma análise crítica de sua *História da literatura ocidental*. Consideram-se as circunstâncias da gênese da obra, bem como sua história editorial, as relações que mantém com produções congêneres e seus fundamentos conceituais.

Based on a brief note on Carpeaux and his intellectual and political profile, a critical analysis of his *História da literatura ocidental* is undertaken. The circumstances of the work's genesis are taken into account, as well as its editorial history, the relations established with similar works and its conceptual basis.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.165960

DOCUMENTOS

FORTUNA CRÍTICA

PÁGINA ABERTA

POESIA

LIVROS NA MESA

EDITORIAL

Ela está completando vinte anos. E inteiramente repaginada. Quando veio ao mundo, no primeiro semestre de 2000, exibia um projeto gráfico moderno, assinado pela designer Elaine Ramos. Até o número 14, impressa em papel, exibia intervenções exclusivas de artistas como Tunga, Célia Euvaldo, Paulo Monteiro, Cris Bierrenbach. Sem perder régua e compasso universitários, a revista era distribuída pela Editora 34, trazia anúncios de editoras e os leitores podiam encontrar a *Teresa* circulando livremente pelos campi, livrarias e bibliotecas do país.

Na sua adolescência, *Teresa* se viu obrigada a migrar para o formato digital e foi literalmente enquadrada pelas regras científicas das agências de fomento, sofrendo com a forte padronização imposta às publicações acadêmicas. *Teresa* acabou se distanciando de parte dos colaboradores e leitores fiéis que costumavam dialogar em suas páginas, formando uma autêntica rede de relações intelectuais que acolhia escritores, críticos, músicos, pintores etc.

Ao comemorar vinte anos, *Teresa* pretende entrar novamente em sintonia com a proposta original. O novo projeto gráfico, encomendando ao designer André Stefanini, explora as possibilidades criadas pela linguagem digital, levando para tela espaços consolidados da *Teresa*. Os poetas, como sempre, foram os primeiros a voltar. Neste número, os poemas inéditos ficaram a cargo de Bruna Beber e Júlio Castañon Guimarães.

A "Página aberta", trincheira do ensaísmo livre e de fôlego, está representada pelo trabalho exemplar e acurado de João Roberto Faria, "Teatro e abolição". Todas as questões gráficas foram pensadas em diálogo com o projeto e a história cultural da revista. A própria escolha de Otto Maria Carpeaux, homenageado deste número, revela que o nosso maior desafio não era simplesmente recolocá-lo na pauta do dia, mas, partindo da contribuição de um intelectual da envergadura e da coragem de Carpeaux, repensar o lugar da crítica universitária no cenário político atual.

Há oitenta anos, Otto Maria Carpeaux escapou do nazismo e emigrou para o Brasil. Mais importante do que celebrar uma data, julgamos oportuno empreender a discussão e a reflexão sobre o conjunto de

sua obra. Para além de contemplar os diversos campos de interesse e disciplinas do conhecimento que o mobilizaram, procuramos cobrir o arco de sua militância crítica, desde sua atuação como jornalista político, em Viena, até a sua coluna de política internacional no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, e o seu corajoso ativismo ao lado dos jovens na luta contra a ditadura militar nos anos 60 e 70; da sua longa fidelidade a autores como Machado de Assis, José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade às sucessivas revisões que empreendeu diante da dramaturgia de Samuel Beckett e da erótica de Henry Miller; da recepção crítica da *História da literatura ocidental* às correspondências com Álvaro Lins, Sérgio Milliet e Gilberto Freyre, cujo círculo se fecha com o testemunho de Antonio Candido.

Para isso, contamos com a presença de especialistas na obra de Otto Maria Carpeaux, entre eles, Mauro Souza Ventura (Unesp), que além do seu próprio ensaio nos franqueou generosamente a publicação de dois artigos de Carpeaux, material inédito da sua atual pesquisa em torno do jornalismo político praticado por Carpeaux em Viena, na década de 1930.

Em função da diversidade do nosso corpo de colaboradores, foi possível resgatar a intensa amizade e o intercâmbio de ideias entre Carpeaux e Álvaro Lins tratado com acuidade por Eduardo Cesar Maia (UFPE); compartilhar um balanço crítico, conceitual e editorial da *História da literatura ocidental*, graças à síntese sóbria e decantada de Roberto Acízelo (UERJ); recompor as suas derradeiras batalhas, por intermédio do comovente texto de Eduardo Gomes Silva (UFSC), que remonta na moviola da sua escrita os últimos movimentos do crítico: do telos à tela, das falas em formaturas ao depoimento para o documentário *O velho e o novo*.

Também não foi pequeno o empenho dos editores para localizar e apresentar um conjunto significativo de inéditos ou de textos raros (até mesmo para especialistas) que nunca haviam sido recolhidos em livro, nem mesmo em coletâneas póstumas. Justamente por isso, a revista abre com dois ensaios de Carpeaux praticamente desconhecidos – "Aspectos sociais da história literária brasileira" (1943) e o longuíssimo "Contos de Machado de Assis" (1972) – este último, inexplicavelmente, nunca incorporado aos acalorados e polêmicos debates em torno da prosa de ficção machadiana. Na sequência, a reflexão rigorosa de Erwin Torralbo Gimenez debruça-se sobre a dialética entre estilo e sociedade que caracteriza tanto Machado como Carpeaux.

O mesmo esforço se deu no âmbito de uma pesquisa iconográfica que buscou incorporar todo tipo de material: cartas, dedicatórias, fotos. Caso, por exemplo, da correspondência entre Carpeaux e Gilberto Freyre, analisada pela professora e crítica Silvana Moreli Vicente Dias (UVA) e que, desde já, torna-se uma leitura de referência. Em outros momentos, a mera aproximação de certos textos propicia a formação de pequenos núcleos teóricos, articulações temáticas que se iluminam reciprocamente, caso aplicável ao trabalho de Silvana Moreli Vicente Dias e ao ensaio problematizador e bem armado de Davi Lopes Villaça sobre *Fogo Morto*. O mesmo raciocínio vale para o meditado ensaio de Alcides Villaça, cujo campo gravitacional tangencia a instigante carta de Otto Maria Carpeaux dirigida à Carlos Drummond de Andrade, selecionada e analisada por Vagner Camilo e Fabio Cesar Alves. Em outras palavras, este número da *Teresa* perseguiu certa organicidade, mimetizando a trajetória intelectual de Otto Maria Carpeaux, desde seus primeiros contatos com a literatura brasileira até os anos dedicados à militância política. Nada disso seria possível sem a participação decisiva de Guilherme Mazzafera, jovem doutorando e profundo conhecedor da obra e da produção bibliográfica do crítico. Ele responde pelos dois ensaios de fôlego que fecham o dossiê. No primeiro, revisita os momentos decisivos da atuação crítica de Carpeaux, e no segundo realiza um balanço equilibrado e atualizado da fortuna crítica.

Os editores agradecem aos colegas do Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira que efetivamente colaboraram com este número: Alcides Villaça, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, João Roberto Faria, Vagner Camilo. E, por extensão, a Fábio de Souza Andrade, que na condição de um dos principais intérpretes e tradutores de Beckett, nos brindou com um estudo notável. É preciso destacar e agradecer igualmente a presença significativa de pesquisadores pertencentes ou egressos do Programa de Literatura Brasileira, entre eles, Aline Novais de Almeida, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Davi Lopes Villaça e Rafael da Cruz Ireno. Assim como à doutoranda em Literatura Alemã, Mariana Holms, que além de assinar uma das resenhas, responde pela tradução de dois textos de Carpeaux.

Ao Guilherme Tauil, também aluno do Programa, pelo empenho como editor assistente dos últimos dois números da *Teresa* e responsável pela renovação do setor de resenhas, dedicado a jovens pesquisadores.

No âmbito das instituições, queremos registrar um agradecimento especial à Biblioteca Mário de Andrade, onde estão depositados os livros

de Otto Maria Carpeaux. Em todas as nossas visitas, encontramos imensa receptividade e espírito de colaboração, seja na sua diretora, Joselia Aguiar, seja nos bibliotecários responsáveis pela Seção de Obras Raras e Especiais, Joana Darc Moreno de Andrade, Rizio Bruno Sant'Ana e Marilza Dutra Pinto. Partilhamos com eles o levantamento de todas as dedicatórias e a descoberta da carta inédita de Carpeaux endereçada ao poeta e crítico Sergio Milliet.

Agradecemos ao Núcleo de Acervo Iconográfico, unidade do Arquivo Público do Estado de São Paulo, por nos atender com prontidão e autorizar a reprodução das fotos de Otto Maria Carpeaux pertencentes ao arquivo do jornal *Última Hora*.

Agradecemos a Guilherme Magalhães e Cristiano Pombo, pela digitalização da nota de Antonio Candido na *Folha da Manhã*, e a Breno Longhi, que conduziu o depoimento de Candido aqui reproduzido.

Não podemos deixar de agradecer à romancista e designer Ana Luísa Escorel por nos autorizar a reproduzir tanto o depoimento de Antonio Candido quanto a pouco conhecida resenha que escreveu sobre *Origens e fins*, segundo livro de ensaios de Carpeaux.

Teresa entrou na casa dos vinte. Não vai morrer na praia. *Teresa* está em forma. Otto Maria Carpeaux estampado na capa. *Teresa* está de volta. *Teresa* está saindo. *Teresa* está nas ruas.

OS EDITORES

MACHADIANA

ASPECTOS SOCIAIS DA HISTÓRIA LITERÁRIA BRASILEIRA

OTTO MARIA CARPEAUX

É muito promissória a aplicação dos métodos modernos de historiografia literária à literatura brasileira. Os últimos vinte anos viram uma renovação completa da historiografia literária, pela elaboração de novos processos, pedidos, em parte, à historiografia das artes plásticas e, em parte, à história da filosofia, à sociologia, e a outras disciplinas vizinhas: o "método formalista", investigando estilos e linguagens; o "método idealista", estudando relações ideológicas; o "método etnológico", considerando as condições raciais e históricas; o "método sociológico"; o teorema das gerações, "biotipológico".

À primeira vista, esses processos não parecem novos; ao contrário. Não seria que a investigação estilística renovasse as miudezas estéreis dos velhos gramáticos? E o "método idealista", as superficialidades suficientes dos historiadores de tendência política? E assim por diante, através do "slogan" positivista "clima e raça", até ao teorema das gerações, renovando as arquivelhas "escolas literárias"? Com efeito, a aplicação precipitada de tais teoremas induz a generalizações ilegítimas, geográficas, raciais, pedantes em todo caso. Para distinguir o novo e o velho naqueles processos, é preciso distinguir as origens.

Os processos de historiografia literária por volta de 1880, vigentes até hoje entre os estudiosos um pouco atrasados, são todos de origem positivista. Pretendem explicar os fatos literários por fatos materiais, única relação que não transcende as fronteiras da ciência positiva. Deste modo, a evolução literária parece depender de fatores puramente extraliterários – fonética linguística, correntes políticas, meio físico-social, etc. –, relação subordinada ao determinismo físico. Esse determinismo físico não deixa subsistir as relações espirituais que constituem a essência de toda atividade literária. E a queda do determinismo pelas últimas descobertas físicas – teoria dos quantas, indeterminismo de Heisenberg – ameaça transformar o mundo em tecido de acasos. Nessas emergências, os historiadores das atividades espirituais voltam arrependidos, embora às vezes inconscientemente, à única filosofia do passado que sabia inspirar um sentido à história: ao hegelianismo.

Não, evidentemente, ao hegelianismo ortodoxo de Hegel, mas às suas modificações modernas – crociana, marxista, bradleyana, hartmanniana –

eliminando o esquematismo pouco elástico do mestre; guardando, porém, o sentido íntimo daquela filosofia. A identificação hegeliana dos fatores materiais e espirituais permite a consideração completa dos fatores exteriores, sem considerá-los absolutos – como o fez o positivismo; eles não passam de condições dialéticas. Deste modo, a autonomia ameaçada do espírito é reconquistada, sem passagem para o reino parnasiano de ideias absolutas.

Assim, o "método formalista" afasta-se igualmente da legislação normativa dos gramáticos e da busca estéril de "influências" alheias ou estrangeiras, acumulando alusões e citações inconscientes, buscando "fontes". São as leis autônomas da evolução linguística que regem os trabalhos da investigação estilística, à maneira de Vossler e Spitzer, esclarecendo mentalidades diferentes de épocas inteiras e de personalidades individuais.

O "método idealista" não se limita à determinação de correntes e tendências, políticas e outras. Toda a história espiritual aparece como conjunto de filiações, ondas dialéticas que se condensam periodicamente em nós; dos quais é sobremaneira importante para a história literária sul-americana o romantismo, que era o movimento espiritual mais poderoso em toda a evolução da América Latina, o mesmo romantismo que constitui justamente o assunto predileto do "método idealista". O outro assunto preferido dessas investigações, o barroco, é de importância igual para a pré-história literária sul-americana, da época colonial.

Os estudos "etnológicos", nos quais justamente o nacionalismo renovou os mais velhos conceitos positivistas, já se ocupam pouco das raças físicas; apenas à maneira de introdução. O verdadeiro objeto é constituído pelas *races spirituelles* – no dizer de Benda – que se renovam também periodicamente nas gerações, conceito menos biológico do que biotipológico; tipos históricos, de atitudes diferentes diante da vida e das suas condições em mudança.

Nessas mudanças reaparece, com nova força, o fator exterior, ao qual uma atividade social, como a literatura, será sempre subordinada: o próprio fator social. Mas já não se trata da determinação mecânica duma interdependência entre correntes e revoluções sociais, dum lado, e doutro lado, transformações estilísticas. A realidade social entra nas obras literárias duma maneira muito mais poderosa: a situação social – digamos "real" – do escritor prescreve-lhe atitudes determinadas em face da sua realidade social, que aparece literariamente como "público"; produzindo,

deste modo, em autores diferentes "realidades" diferentes, decompondo a realidade "geral", que é um fantasma, em planos bem distintos.

Na América Latina, e particularmente no Brasil, a distinção desses planos diferentes da realidade parece conveniente para substituir o conceito já um pouco antiquado da evolução literária como "busca da realidade". "Buscando a realidade", chegamos fatalmente a declarar "verdadeira realidade" a realidade contemporânea, atual, sem poder distinguir as diferentes tentativas de evasão literária e até política. O novo método, porém, permitirá – evidentemente, não se trata aqui de soluções, mas apenas da indicação de aspectos de problemas – estudar o papel social do romantismo sul-americano e as razões da sua sobrevivência pós-colonial, pós-independentista; reconhecer a face neoclassicista, conservadora, que o simbolismo europeu adquiriu na América espanhola, como "Modernismo". Será muito interessante a comparação desse modernismo hispano-americano com o modernismo brasileiro, de começos tão revolucionários, aparentemente, e de consequências bem diferentes; e será não menos interessante a comparação desse modernismo paulista com o pós-modernismo nordestino, expressões, dum lado, duma burguesia semicolonial em falência, e, de outro lado, dum latifundiarismo patriarcal em decomposição, com as consequências revolucionárias de tal processo.

Por mais interessantes que sejam tais estudos, são ameaçados do mesmo perigo que inutilizou os melhores esforços positivistas: da generalização precipitada. Benedetto Croce opunha-se obstinadamente a toda tentativa de escrever uma história social de literatura, alegando sempre o fato primordial de ser a história literária não história de movimentos ou de relações, mas de poetas e escritores, de indivíduos. Com efeito, a consideração unilateral das relações constitui novo absolutismo, adialético, sendo a consequência, desta vez, a confusão de valores de movimento, puramente históricos, com os valores estéticos. Chegaríamos ao resultado de reconhecer mediocridades e, às vezes, inferioridades, como importantíssimas, porque tiveram a sorte de terem surgido os respectivos indivíduos em momentos históricos. Chegaríamos à confusão diabólica das bruxas de Macbeth: "*Fair is foul and foul is fair*". É preciso respeitar as categorias estéticas; o que exige uma aplicação individualista de todos os nossos processos.

A realidade social do indivíduo literário é determinada pela sua atitude em face do público. A atividade literária é uma espécie de

estratégia em face de reações alheias. Essa estratégia aparece no sentido mais íntimo das obras do indivíduo, reconhecível esse sentido no estilo; enquanto o resto – assunto, composição, tendência – depende, em parte, de fatores exteriores. Deste modo, a investigação da atitude social do autor é, ao mesmo tempo, um processo de investigação estilística.

Mas não se trata da posição social do indivíduo literário, que é também um fenômeno externo, determinado por fatores demais para constituir um fato cientificamente determinável; e, além disso, a estrutura social da América Latina não permitiu, até hoje, a diferenciação de classes intelectuais diferentes – a generalização precipitada de Luis Alberto Sánchez não passa da distinção superficial de "aristocratas" e "populares". Será mais exato, mais justo, reconhecer certo determinismo na estrutura social sul-americana, e considerar principalmente a origem social dos escritores, classificando-os em tipos de reação social.

Até hoje, não dispomos de uma tipologia dessas. A de Dilthey, em idealistas e realistas, é geral demais. A de Sakouline, historiador russo, não se aplica bem a outras circunstâncias. A de Max Weber, visando a reações econômicas, supera as outras, pelo menos quanto ao próprio processo de construir os tipos: *a priori* à realidade, "tipos ideais", construídos não para fins de classificação, mas de verificação posterior. A devida aplicação dá logo quatro tipos: o latifundiário pastoril; o latifundiário sedentário, p. ex., açucareiro; o representante da *gentry*, "pequena aristocracia" rural, já semiaburguesada; e o pequeno-burguês urbano. Fica em dúvida a existência do verdadeiro proletário. E – bem entendido – quando falamos de literatura, que não é atividade própria de latifundiários ou pequenos-burgueses, trata-se sempre de filhos. As gerações literárias chegam sempre um pouco tarde.

Não podemos tratar, evidentemente, de desenvolver aqui uma tipologia social dos escritores brasileiros, nem sequer limitando-nos ao passado. Devem bastar algumas alusões, coordenando àqueles "tipos ideais" algumas individualidades. Aparecem José de Alencar e Joaquim Nabuco como tipos de latifundiários: aquele, do latifundiário pastoril, desempenhando o papel do "rei de pastores" da teoria de P. Wilhelm Schmidt; este, do latifundiário "sedentário", tipo do *gentleman* rural e liberal. Ao tipo social arcaico de Alencar, tipo que precede às civilizações sedentárias, corresponde o arcaísmo intencional da sua mentalidade, o indianismo artificial; enquanto o liberalismo conservador de Nabuco o coloca muito bem ao lado dos seus vizinhos espirituais, dos *gentlemen*

rurais, liberais, da Inglaterra. Euclides da Cunha representa a burguesia rural, mais modesta, espécie de *gentry* brasileira, pronta para se urbanizar; mentalidade "catastrófica", inclinada a visões de dimensão cosmológica, que se transformam facilmente em política imperialista, e que se exprimem num estilo perto do estilo poético de Bilac. A urbanização, porém, já está pronta no tipo da pequena-burguesia das grandes cidades do litoral: é o caso de Lima Barreto, em que ao cosmologismo apocalíptico de Euclides corresponde um ceticismo voltairiano, e às veleidades imperialistas um socialismo vago, tipicamente pequeno-burguês.

Todos esses tipos têm um traço comum: são filhos. Chegam tarde demais. Exprimem literariamente estados de alma, correspondentes à situação social de seu país. Alencar é anacrônico no século liberal; Nabuco é anacrônico na República aburguesada; Lima Barreto é anacrônico na época pré-fascista. Mas o mesmo não se dá com o proletário. O homem pobre das camadas mais baixas da sociedade, no Brasil de século XIX, não é um proletário: é simplesmente um "pobre", no sentido do socialismo pré-marxista. A origem desse homem pobre aparece proletária apenas quando ele venceu na vida, elevando-se até pertencer à elite. É o caso de Machado de Assis, que tem, na vida, todos os característicos do proletário subido da sua classe. É o único que não chegou tarde demais, mas cedo demais; porque ainda não há proletariado. Por isso, Machado de Assis não exprime, literariamente, uma realidade social, mas uma realidade individual, aparecendo ele como desvendando o segredo dos outros, como revelando implacavelmente uma realidade transitória, que em face da futura aparecerá falsa: precursor ele de toda a literatura futura. Ponto de vista para contribuir à compreensão: de que os outros dão afirmações, deixando documentos valiosíssimos; enquanto Machado de Assis deixou um valor literário, um estilo.

Publicado originalmente no número 2 da revista *Rumo*,
editada pela Casa do Estudante, no Rio de Janeiro, em 1943.

CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

OTTO MARIA CARPEAUX

A lenda do gênio que não foi compreendido pelos seus contemporâneos – é uma lenda. Casos como os de Hölderlin e Georg Büchner são antes raros na história da literatura universal. Às vezes, o reconhecimento vem logo depois da morte: casos de Keats e Kafka. Às vezes, o gênio consegue triunfar contra resistências hostis: casos de Ibsen, Strindberg, Byron, Whitman. Mas a regra é mesmo a vitória tranquila, pacífica. O resto é falso romantismo. Acontece, porém, e frequentemente, que o grande escritor, o grande artista é muito admirado e, no entanto, não é bem compreendido. E foi este o caso de Joaquim Maria Machado de Assis.

Machado foi um vencedor da vida. Um mulato de origens humildes, no Rio de Janeiro da época da escravatura, conseguiu impor-se à sociedade contemporânea. Recebeu todas as honras que o Brasil do seu tempo tinha de distribuir, inclusive a homenagem de um fabuloso cortejo fúnebre. Fundou a Academia Brasileira de Letras e elegeu-se, sem contestação possível, o primeiro – e vitalício – presidente do “douto grêmio”. Teve seus livros editados no Rio de Janeiro e em Paris. Joaquim Nabuco, o mais aristocrático dos brasileiros de então, quebrou em Roma um ramo de carvalho de Tasso, mandando-o ao amigo como uma láurea de consagração. E o Rio de Janeiro, cidade povoada por uma coleção de estátuas das mais feias do mundo, teve o bom gosto de não erigir monumento nenhum ao maior dos seus filhos.

Mas será que a grandeza de Machado de Assis foi bem compreendida pelos seus contemporâneos? Temos motivos para duvidar disso. Não nos referimos aos poucos e ocasionais adversários literários (Sílvio Romero) ou políticos (Hemetério dos Santos), mas aos próprios admiradores do escritor. Que foi que admiravam nele? Até a morte de Machado, os estudos críticos sobre ele não são numerosos nem compreensivos. A admiração de José Veríssimo foi tão profunda que em sua história da literatura brasileira, o tirou da ordem cronológica

dos fatos literários, colocando o capítulo sobre Machado no fim do livro, espécie de apoteose da perfeição; mas não sabia dizer bem por que admirava tanto o amigo. E os outros? Não se cansaram de elogiar "o grande estilista", encômio algo surpreendente numa época que endeusava o estilo de Rui Barbosa e recitava como credo político a "Profissão de fé" de Bilac. Interrogados com alguma insistência, respondiam que admiravam em Machado a "pureza da linguagem", a "correção gramatical". Mas esse ponto de vista de um professor de meninos não é a melhor garantia da imortalidade de um escritor.

O primeiro sinal de uma compreensão mais íntima deve-se (embora já esboçado no libelo de defesa de Lafayette Rodrigues Pereira) ao gaúcho Alcides Maya. Estudou Machado como grande humorista. E observa que, pela primeira vez desde os tempos de Cervantes, um humorista é reconhecido como o maior escritor de sua literatura. Mas para que fosse bem compreendida a grandeza solitária de Machado entre tantos poetas tristes e oradores enfáticos, devia o Brasil esperar a voz de outro grande escritor gaúcho, Augusto Meyer, que revelou abismos demoníacos como fonte do humorismo machadiano. E Machado, até então um "medalhão" incontestado, tornou-se problema literário e problema humano.

Desde então se multiplicam as tentativas de interpretação. Machado de Assis é estudado no Brasil assim como se estuda Dante na Itália, Cervantes na Espanha, Shakespeare na Inglaterra e o *Fausto* de Goethe na Alemanha. Nenhuma possibilidade foi esquecida, a análise estilística, a interpretação psicológica e psicanalítica, e o estudo sociológico (quando teremos a síntese estruturalista?) nem a "leitura de textos", antes mesmo que a meritíssima Comissão Machado de Assis pudesse completar a publicação completa de textos fidedignos. Já não parece possível dizer algo de novo sobre Machado de Assis, e só resta variar a famosa frase de La Bruyère: "*Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de cinquante ans qu'il y a des Brésiliens, et qui pensent*".

É difícil escrever no Brasil sobre Machado de Assis. Pelo motivo contrário, por tratar-se de faceta menos estudada da obra machadiana, é mais difícil escrever sobre os contos de Machado de Assis. Mas o cume da dificuldade é escrever sobre o conto *tout court*. Pois – que vem a ser um conto?

Temos presentes os nomes dos maiores contistas de todos os tempos: Boccaccio, Cervantes, Kleist, E. T A. Hoffmann, Gógol, Poe, Flaubert, Maupassant, Verga, Alas, Kipling, Tchekhov, Górki, Pirandello,

Hemingway, mas suas obras são de tal modo diversas que não parece possível encontrar um denominador comum. Que vem a ser um conto? Uma narração curta, isto é, uma narração mais curta que um romance? Mas muitos dos nossos romances não têm mais que 170 ou 180 páginas e chamar-se-iam, em outras literaturas, novelas. E qual é a diferença entre uma novela e um conto? Seria decisivo o tamanho? Não é. Pois então deveríamos fazer, igualmente, uma diferença entre o conto e a *short-story*. Mas se um conto é uma *short-story* mais desenvolvida, então seriam contos (mas não são) as parábolas de Kafka. Quando este se limita, porém, a poucas linhas, teria escrito anedotas e, realmente, certos contos de Boccaccio ou de Maupassant são mesmo anedotas (na obra de Machado também há parábolas e anedotas). Enfim, o grande equívoco em torno da arte de Tchekhov, equívoco divulgado no Ocidente por Katherine Mansfield, admite ou até exige o "conto sem enredo"; mas ao mesmo tempo os críticos russos da escola formalista observaram que o "conto sem enredo" se torna facilmente sinônimo de crônica (e o grande contista Machado de Assis também foi grande cronista). Compreende-se, enfim, a solução de desespero de Mário de Andrade: – Conto seria aquilo que o autor quer chamar conto. E voltamos à estaca zero.

Vamos proceder por via de aproximações experimentais. Falando das narrações (também indefiníveis) de Heinrich von Kleist, um crítico observou que "a novela isola e concentra num momento decisivo a estranheza e incerteza duvidosa da vida". Essa observação também se aplica às obras de um contista tão típico como Maupassant. As mais das vezes, o grande escritor francês – certamente um dos modelos de Machado de Assis – aproveita a incerteza duvidosa da vida para conseguir uma *pointe* humorística, sarcástica. Mas basta lembrar "Le Horla", "Miss Harriet", "La Tombe", "Sur l'Eau", "Le Champ d'oliviers", para demonstrar a frequência de tragicidade do "momento decisivo" em Maupassant. Mas nosso Machado evita a tragédia. "Sem olhos", aliás um dos contos da primeira fase, não é trágico, mas melodramático. Trágico, no sentido dos contos trágicos de Maupassant, só "A cartomante". Conto tipicamente machadiano é "Um homem célebre": o destino de Pestana, que quis brilhar escrevendo sinfonias e só se tornou famoso escrevendo polcas, é trágico, mas – sem sadismo qualquer – nos faz sorrir. A contradição entre as ambições artísticas do infeliz compositor e as exigências bem mais modestas do seu ambiente é representada, no caso concreto, como incompatibilidade entre os ideais e a realidade. É o

tema permanente de Cervantes; e acredito que a influência das leituras cervantinas em Machado de Assis, embora vários críticos já a tenham observado, ainda merece maior atenção e estudo. Pois o tema principal de Cervantes também é o tema principal de Machado de Assis.

Em 1861, o livreiro e editor Paula Brito, estabelecido no Largo do Rossio que é hoje a Praça Tiradentes, publicou um dos primeiros trabalhos literários do seu jovem amigo J. M. M. A. O título é: "Desencantos". Será possível título mais machadiano e mais cervantino? É o leitmotiv da literatura e da vida do nosso Machado. Em 1861: Álvares de Azevedo e Junqueira Freire estão mortos há poucos anos, Gonçalves Dias e Fagundes Varela ainda vivem. Todo mundo está desencantado, portanto desesperado até a morte. É o apogeu do romantismo. Mas Machado nunca foi romântico, a não ser, nas obras da primeira fase, num sentido meramente formalista e exterior, como se fosse concessão ao seu público. Não desespera por causa do seu desencanto. Aproveita-o, dir-se-ia "filosoficamente", para desilusionar o leitor (e o autor), para desmistificar as ilusões do idealismo romântico e pessimista. A verificação desse fato (que, naturalmente, não é nova: *Tout est dit, et l'on vient trop tard*, etc., etc.) permite precisar a posição dos contos dentro da obra de Machado de Assis, especialmente em relação aos seus romances. As analogias não são raras. Motivos dos contos "Fulano", "Eterno!" e "Entre santos" aparecem nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assim como "Singular ocorrência" preludia a Dom Casmurro. "O alienista" é parente de *Quincas Borba*. E a situação triangular do "Trio em lá menor" voltará em *Esaú e Jacó*. Há um denominador comum, espécie de filosofia cervantina, dos romances (pelo menos: dos cinco grandes romances da maturidade) e dos contos: a vida não é assim como parece ser. Os homens e as mulheres (especialmente as mulheres) não são assim como parecem ser. Assim como Maupassant, também Machado foi materialista (chamou o poeta materialista Leopardi de "um dos santos da minha Igreja"), embora seu materialismo ignorasse naturalmente a dialética, antes tendo pontos de contato com o materialismo dos *philosophes* franceses do século XVIII, mas, por outro lado, sem o doutrinarismo seco deles. É uma espécie de materialismo existencialista. Machado não tem fé nem ideais. Só viu a realidade, a existência humana, sem amor, sem ódio, sem esperança. É um *moraliste*, no sentido francês desta palavra. Esse pensamento é de validade universal. Daí o *appeal* universal de Machado de Assis. Mas

esse escritor universal está – a arte sempre é concreta — com os dois pés fincados na terra. É escritor brasileiro. É escritor carioca.

Algumas das parábolas de Machado passam-se em países fantásticos, imaginários (“Na sereníssima República”), até entre o céu, a terra e o inferno (“A igreja do diabo”). Mas a mais famosa dessas parábolas, embora também só seja admissível em país imaginário, “O alienista”, passa-se em Itaguaí, e esse nome, assim como os detalhes, colocam o conto inequivocamente no estado (então província) do Rio de Janeiro, e fala-se mesmo numa viagem de descanso para o Rio. Outra narração parabólica: “O espelho”. Mas onde essa anedota filosófica se passou? Em Santa Teresa. Machado de Assis nunca viajou. Nunca quis se afastar do Rio de Janeiro, nem na vida nem na imaginação. É carioca.

Seria interessante ler os contos de Machado de Assis, tendo ao lado o mapa da cidade do Rio de Janeiro em 1860. O centro desse pequeno mundo é a rua do Ouvidor. Daí se fazem longos passeios para a rua Matacavalos (pois então, diz Machado, os nossos almirantes ainda não salvavam o Império pela batalha de Riachuelo), para a enseada de Botafogo e outros bairros amenos da gente abastada, cujo centro é, por sua vez, a Glória. Toma-se o bonde (de burros, naturalmente) para ir a Engenho de Dentro e Engenho Novo e Velho, mas o landau para ir à (então aristocrática) Tijuca. O domingo está reservado para a missa na igreja de São Francisco de Paula, a não ser que a gente tome “a barca para Petrópolis”, pois o caminho para a residência imperial é através de Niterói. A paisagem urbana em que se desenrolam os enredos dos contos de Machado, não existe mais: é histórica.

Um dos volumes de contos de Machado de Assis chama-se *Histórias sem data*. O título talvez seja alusão à substância intemporal, sempre e em toda parte válida, de contos como “A igreja do diabo”, de contos como “Anedota pecuniária” (apoteose da avareza), “Fulano” (apoteose da vaidade) e “Noite de almirante” (apoteose da volubilidade feminina). Mas o título também é capaz de ter mais outra significação, irônica: essas histórias, como todas as outras histórias, têm data certa. E podemos responder com mais outra ironia: as histórias de Machado de Assis têm data certa. O enredo, quase sempre é datado para trás, uma vez passa-se em 1802, outra vez nos anos de 1840, as mais das vezes entre 1860 e 1870, no tempo em que Machado era jovem. Contos que foram “históricos” já para o próprio Machado, localizados no tempo da sua mocidade, mas narrados com a superior sabedoria retrospectiva

do Machado de vinte, trinta ou quarenta anos depois. Esse detalhe é de alta significação intelectual e formal. Mais tarde, quando teremos oportunidade de lembrar as crônicas do autor, observaremos o mesmo fato: Machado gosta de lembrar-se de tempos idos, da época remota da sua mocidade, quando a vida não o enquadrara na rotina de uma existência burocrática e caseira, quando ainda aconteceram as "singulares ocorrências" (mais um título das *Histórias sem data*) que se transformaram em enredos dos seus contos. A arte do contista Machado está estendida entre os polos de um passado remoto, felizmente movimentado, e a contemplação serena, sem ilusões, da morte. Há, em muitas obras de Machado, um cheiro de câmara ardente, de velório, de cemitério, acontecimentos "sem data" que colocam na perspectiva certa a movimentação dos tempos idos da mocidade. Mas essa particularidade também é de significação formal. Só uma ou outra vez é o próprio autor que se lembra do que aconteceu in *illo tempore*. Muito mais frequente é o uso de um narrador interposto que se lembra do que aconteceu em seu tempo de estudante ou de menino e que conta isso a um outro, que é propriamente o contista, o cronista. É espécie de "truque", usado por muitos contistas, tão diferentes como Storm e Maugham, para conferir credibilidade, autenticidade às "singulares ocorrências" que nos estão narrando. Não estranhamos, então, acontecimentos fora do comum, e isto é essencial: pois o conto ("novela" vem de "novo") tem propriamente a função de narrar acontecimentos fora do comum, ou então, de descobrir o incomum em coisas que outrora nos pareciam "normais" e em que a sabedoria do Machado envelhecido revela o sentido extraordinário, de validade intemporal, de modo que os papéis avulsos se transformam em histórias sem data.

Efeito secundário, mas importante, dessa reforçada credibilidade é a dos homens e mulheres que passam pelos contos de Machado de Assis. Justamente porque viveram e morreram muito antes do nosso tempo, de modo que nunca os conhecemos em carne e osso, justamente por isso acreditamos tê-los conhecido pessoalmente. É uma galeria formidável de personagens. Há os cônegos cheios de dignidade eclesiástica, com alguns pecados enclausurados na memória como os esqueletos nos armários do romance policial. Os tabeliães que só pensam em termos de escrituras de casas e de empréstimos e de títulos protestados, mas tampouco desprezam uma atrasada aventura amorosa. Os desembargadores que, nos contos de Machado, costumam casar com moças muito mais novas,

que lhes preparam decepções inteiramente naturais. Os estudantes que sonham com brilhantes carreiras literárias, mas deixam de fazer versos quando casados, com escritório estabelecido na cidade. Os políticos que, embora militando no partido liberal, aceitam com gosto uma presidência de província das mãos de um governo conservador, porque "uma presidência sempre se aceita". Os desequilibrados, muito frequentes na obra de Machado, isto é, aqueles que ficavam fiéis aos ideais e às ambições da mocidade e que não conseguiram enquadrar-se nos padrões da sociedade utilitarista. As crianças na escola, assustadas pelas pequenas tragédias da cola e da palmatória, porque ainda não sabem o que os espera na vida. As moças, os corpos frágeis apertados nos corpinhos da moral burguesa, mas vasando inesperadamente unia sensualidade irrefreável. As viúvas, que sempre são jovens e amorosas e estranhamente numerosas na obra de Machado, porque naquele tempo as moças casavam cedo e muitas vezes com homens bastante mais velhos, sujeitos a uma expectativa de vida muito menor que em nossos dias. Enfim, os escravos que aparecem raramente e como relegados para o cantinho, não porque Machado teria sentido vergonha em aludir a essas vítimas de sua própria condição racial, mas porque em 1860 o escravo não era pessoa humana e, sim, objeto de Direito das Coisas. É uma sociedade que não existe mais. Mas, no entanto, acreditamos conhecer pessoalmente as criaturas que a compõem. Como? Porque conhecemos seus motivos de pensar e de agir, que são os mesmos motivos de hoje e de sempre: motivos sem data.

Os motivos dos personagens de Machado de Assis não são aqueles que a sociedade de seu tempo (e, em grande parte, a sociedade de hoje) impõe e aprova. Normas aprovadas de comportamento são o desinteresse material, manifestado em certo desprezo dos valores monetários, e refreamento do instinto social, manifestado na fidelidade conjugal do homem e na pureza da mulher. Machado de Assis, sendo ele próprio um marido exemplar e um mal remunerado burocrata de honestidade impecável, não acredita na urgência real dessas normas. Aceitaria, com exceção da cláusula pessoal, a observação de um famoso escritor satírico vienense: "Espero de todos os homens o pior (inclusive de mim próprio) e raramente fiquei decepcionado". Julga que o desinteresse material e a pureza sexual são meras máscaras, impostas pela sociedade e postas para se ajustar a ela na medida do possível. Mas Machado, embora com mão leve e gesto cauteloso, tira essas máscaras dos seus personagens. Não

condena, mas revela. Desmistifica. Na verdade, os motivos determinantes dos seus personagens são o dinheiro e o sexo. Seus homens fingem desprezar os valores materiais: quando encontram na rua uma pequena moeda, transformam-na em doação para fins filantrópicos, devidamente publicizada; mas quando encontram uma cédula de valor mais alto, remetem-na para sua conta na Caixa Econômica. Apreciam o dinheiro como fonte de comodidades e de prestígio, mas não como fruto do trabalho, e o maior desejo da vida é ganhar muito dinheiro na loteria, que é tema frequente nos contos de Machado. Jovens idealistas ou maridos fiéis, na aparência, os homens de Machado de Assis têm relações triviais com moças solteiras e, quando casados, mantêm amantes que instalam em casas suburbanas, menos para poupar a esposa do que para bajular a moral vitoriana da sociedade. A sensualidade é ubiquitária nas obras de Machado de Assis. Seus portadores principais não são, aliás, os homens, mas as moças, as esposas e as viúvas, cuja única ambição parece ser a de apresentar-se como sedutoras e seduzíveis, inclusive aos rapazes imaturos. Mas por fora são tão recatadas como são desinteressados seus amantes e maridos. Como diz o moralista francês La Rochefoucauld: "*L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu*". E Machado é grande *moraliste* no sentido francês da palavra. Depois do dinheiro e do sexo, o terceiro motivo dominante dos atos humanos é a vaidade. Pois a vaidade satisfeita dá prestígio social e ajuda a subir a escada dos valores aceitos, e ali em cima há, como compensações, as conquistas financeiras e amorosas, o dinheiro e o sexo. É um triângulo fatídico que desmente todos os preceitos da moral cristã e burguesa. Nem sempre é possível fundar essas conquistas da vaidade em valor pessoal, o que, ao contrário, é antes raro. Então, é preciso fingir esforço e "dar um jeito": o *homo machadiano* confia na inspiração do momento, que também tem o nome de improvisação. E numa sociedade em que todos improvisam, ninguém precisa quebrar a cabeça quanto aos limites de sua ambição. Os homens e mulheres de Machado são, todos eles, ambiciosos, embora nem sempre cheguem a ver o resultado favorável. Na mocidade estão cheios de entusiasmo pelas suas ambições formadas com a maior facilidade. Mas em geral, excetuando-se uns teimosos como o compositor Pestana (em "Um homem célebre"), aguentam com serenidade a frustração dos seus grandes projetos, contentando-se com a realização de felicidades menores. Sobretudo, na adolescência, todos eles se julgam poetas. Mas depois (veja-se o conto "Um erradio") deixam de fazer versos, preferindo

a boa prosa da vida. Pois Machado, tão pessimista quanto aos motivos íntimos dos seus personagens, não é pessimista quanto à vida, que sempre oferece suas compensações de comodidade, prazeres e prestígio fácil. A vida, conclui Machado, é boa.

Quem são esses homens e mulheres? São cônegos e desembargadores, estudantes e tabeliões, políticos e negociantes, moças e viúvas, e passeiam na rua do Ouvidor e na enseada de Botafogo e moram na Tijuca e vão à missa em São Francisco de Paula e gostam de comprar bilhetes de loteria e têm amantes e são gênios de improvisação fácil – e acreditamos conhecê-los, todos eles, pessoalmente, e quem é a má língua aqui ao lado que diz que são brasileiros típicos ou, pelo menos, cariocas típicos? Parecem. Mas se conseguirmos abstrair da Ouvidor e da Tijuca e de Botafogo e do ambiente todo e da época, verificamos que esses homens e mulheres, por mais tipicamente brasileiros e cariocas que pareçam, são homens e mulheres *tout court* e que seus vícios e fraquezas são tipicamente humanos. Machado de Assis, tão enraizado no Brasil dos seus dias, é escritor universal. Sabe surpreender seus personagens nos momentos decisivos de suas vidas e sabe concentrar a peripécia em poucas páginas. É um grande contista. Verificação que é, certamente, um truísmo. Mas que só foi feita para voltar ao nosso ponto de partida, ou antes, à estaca zero em que ficamos: pois ainda não sabemos o que é um conto.

Verificada também está a impossibilidade de definir o conto. Então vamos deixar as definições. Melhor será limitar-se a uma descrição por assim dizer fenomenológica do gênero. Para tanto, o caminho mais seguro é o da comparação. Vamos comparar os contos de Machado aos de outros grandes mestres do gênero. Mas é preciso advertir que essas comparações não querem dizer nada quanto à originalidade do autor. Não excluiremos a comparação com contistas que Machado não conhecia ou ainda não podia conhecer. Mas quanto aos que ele leu mesmo ou até leu muito, a semelhança de enredos ou de estrutura ainda não é prova de influência exercida. E breve discussão desse problema das influências em Machado de Assis pode servir para dissipar alguns equívocos que dificultam a justa compreensão da mestria do maior dos nossos escritores.

No tempo de Machado e ainda durante muito tempo depois, a principal relação literária do Brasil com o mundo lá fora foi com a literatura francesa. Todas as pessoas cultas sabiam francês, mas só francês. Até um José Veríssimo leu livros ingleses e norte-americanos só

em tradução francesa, e Benedito Costa, em 1918, chama a literatura de seu país de "*une branche magnifique de la littérature française*". Um ano antes, em 1917, saiu o primeiro livro compreensivo sobre Machado, o de Alfredo Pujol. É evidente que este, ao falar dos contos, nota a influência francesa: e fala em Maupassant. Está certo. Machado conhecia bem os contos de Maupassant. Muitos dos seus próprios contos são francamente maupassantianos. Pujol fornece-nos, logo, os contornos do primeiro tipo de contos de Machado. Mas o fato merece ser estudado mais de perto.

É certamente odioso e ridículo o hábito de eruditos e pseudoeruditos à antiga de começar qualquer discussão de um assunto literário moderno com a frase: "Já os velhos gregos..." etc. Mas não pode ser evitada a observação de que a arte de Maupassant não caiu do céu. Atrás dele há toda a tradição do conto francês e até dos medievais *fabliaux* franceses. Uma das origens dessa arte jocosa é Boccaccio. Nesta altura, umas palavras de comparação não parecem *out of the way*. Boccaccio é hedonista: seu tema principal (embora não o único) são os prazeres sensuais. Não se afirmaria o mesmo quanto a Machado. Mas é um fato que ele tem plena compreensão, até benevolente, pelas pessoas que se dedicam com assiduidade a essa espécie de hedonismo. Sua arte não conhece o ambiente aristocrático que fornece a Boccaccio a introdução do *Decamerone* e lhe inspirou tantos contos trágicos e comoventes; já vimos que a tragicidade é rara em Machado, cujo ambiente é uma sociedade escravocrata, enfeitada de títulos nobiliárquicos burlescamente imitados. Mas essa sociedade escravocrata se dá ares de burguesia vitoriana, de moralismo rigoroso. Por isso a sensualidade aparece na obra de Machado cuidadosamente velada, longe do sexualismo brutal de Boccaccio, mas também longe da alegre desinibição gálica, de modo que o leitor moderno nem sempre sente a influência de Maupassant. Tanto menos que essa influência não é o único elemento francês na arte do contista Machado de Assis.

Também há, inegavelmente, a influência do *conte philosophique* do século XVIII, que, para a sensibilidade moderna, não é um conto, um reflexo, concentrado em um ponto, de realidades sociais e psicológicas, mas uma parábola, uma narração paradigmática que exemplifica e ilustra uma tese moral e filosófica. Não se deve pensar nas parábolas metafísicas de um Kafka. Os modelos da parábola machadiana – segundo grande grupo dos seus contos – são os *contes philosophiques* de Voltaire e Diderot. Se não houvesse dificuldades de prioridade cronológica, também

se pensaria em certos contos de Anatole France. Mas já que foi citado, antes, o nome de Cervantes, nada impede pensar numa das *Novelas ejemplares*: "El licenciado Vidriera".

Machado foi em seu tempo, no Brasil, uma figura solitária. Pode-se duvidar se até os seus mais fervorosos admiradores, como José Veríssimo, o compreenderam bem. Para tanto se devia esperar até 1935, até o grande ensaio de Augusto Meyer, que fez época na crítica machadiana. Aquela solidão se explica, em parte, pela formação intelectual do escritor, diferente de seus contemporâneos. Ele, Capistrano de Abreu e João Ribeiro foram, na época, os únicos intelectuais brasileiros de formação não exclusivamente francesa. E aquilo que foram para Capistrano e João Ribeiro as leituras alemãs, foi para Machado o conhecimento íntimo da literatura inglesa. Eis o grande mérito de Eugênio Gomes, de ter descoberto as influências inglesas em Machado de Assis: Swift, Sterne, talvez também Thackeray. Mas os descobridores de terreno inexplorado costumam exagerar: ninguém nega que Machado leu Dickens; mas algumas reminiscências ligeiras dessa leitura não justificam a afirmação de uma influência do mais bonachão (e sentimental) dos romancistas ingleses sobre o nosso mestre brasileiro, que foi o contrário de um bonachão sentimental. No resto, mesmo se houvesse reminiscências mais fortes, o que interessa para a interpretação do influenciado é este mesmo influenciado e não o influenciador: no caso, Dickens não pode contribuir nada para interpretarmos a arte de Machado. A mesma observação se impõe quanto às pesquisas de Agripino Grieco: confundiu influências e reminiscências de leituras e chegou a encontrar estas últimas onde nem sequer há reminiscências. Pode ser muito mais interessante e instrutiva a comparação de Machado com contistas que não leu ou que não podia conhecer, porque em seu tempo não estavam traduzidas para línguas acessíveis ou porque surgiram decênios depois de sua morte. Mas é isso mesmo: além do conto maupassantiano e além da parábola há um terceiro e importante grupo de contos de Machado, que permitem pensar em seu contemporâneo Tchekhov (que ele não conhecia) e até na arte de uma discípula neozelandesa do mestre russo, em Katherine Mansfield. Por que não? Certos contos de Machado lembram o absurdo da vida e a desilusão amarga nos contos de Pirandello, que Machado tampouco pôde conhecer (Machado morreu em 1908 e o primeiro volume dos contos de Pirandello é de 1904, não lido então nem sequer na própria Itália). Mas

esse complexo “tchekhoviano-mansfieldiano” dentro da obra do contista Machado merece mais algumas observações; inclusive porque se observa, no interior desse grupo, uma evolução.

Muitos contos de Machado revelam realmente traços que poderíamos chamar de mansfieldianos: a insignificância do *plot*, do enredo; a colocação do momento decisivo em acontecimentos aparentemente triviais e, em todo caso, sem ação; a falta total de *pathos*, o estilo em surdina, o esboçamento impressionístico do ambiente. Dessas particularidades, várias também já se encontram em Tchekhov. Mas se este (e muito menos a neozelandesa) não foi a fonte desse terceiro grupo de contos machadianos, onde deveríamos procurá-la? Pensamos, primeiro, em Sterne e seu romance sem enredo. Mas por que procurar uma fonte fora do próprio Machado? Uma das qualidades características de todas as obras de Machado é a falta de ênfase. O escritor não levanta a voz. É espécie de música de câmara. Também se pode falar em despojamento estilístico. Mas este leva, quase fatalmente, ao despojamento do enredo; e esse despojamento do enredo, que existe mas não parece muito importante, é o elemento chamado tchekhoviano na arte do contista Machado de Assis. É uma evolução que, enfim, leva para além das fronteiras do conto. Os formalistas russos, Chklóvski sobretudo e Eikhenbaum, mostraram como as primeiras crônicas de Tchekhov, com o enriquecimento gradual do enredo, se tornaram contos; e observaram como o desaparecimento gradual do enredo leva de volta à crônica. Nosso Machado também foi grande cronista, dir-se-ia cronista profissional. E enfim chegou ele a escrever contos que parecem crônicas ou, melhor, crônicas que parecem contos. É o quarto e último grupo dos contos de Machado de Assis.

Existem, portanto, três grandes grupos de contos machadianos: o grupo maupassantiano; o grupo de parábolas; e o grupo “tchekhoviano”, figurando as aspas como sinal de que não se trata de influência de Tchekhov, mas apenas de uma comparação aproximativa. Acrescentam-se, como quarto grupo, algumas crônicas que têm o direito de figurar entre os contos, talvez no fim do discurso e da nossa antologia, por tratar-se de uma última fase do conto machadiano. As fronteiras entre os quatro grupos não são, evidentemente, exatas. Há um ou outro conto maupassantiano que poderia entrar no “tchekhoviano” ou vice-versa. É este o mal inevitável de todas as antologias: os critérios são, fatalmente, subjetivos. O mesmo vale quanto à seleção: contudo, temos a certeza de

que nestes dois volumes de contos entrou o melhor, conforme a quase unanimidade das opiniões, da obra do contista Machado, não tendo ocorrido nenhuma omissão sensível.

Um dos elementos típicos do conto à maneira de Maupassant é a *pointe* no fim, o desfecho espirituoso. Machado escreveu muitos contos assim. Sabe variar a técnica. Em “Um homem célebre”, a *pointe* é o fato de que Pestana, sonhando com escrever sinfonias e submetendo-se ao gosto do público, escrevendo polcas, escreveu no leito de morte até duas polcas para escolher, para festejar a vitória dos conservadores e para festejar a vitória dos liberais. Nesse caso, a *pointe* humorística é tragicômica, revelando como foi total o fracasso de Pestana. Continuando nesse caminho, Machado chega a zombar da obrigação do contista de terminar com uma *pointe*: Falcão, em “Anedota pecuniária”, daria tudo para ganhar uma coleção de moedas e dá tudo por ela, e Machado intervém, dizendo que a melhor *pointe* seria, se as moedas fossem falsas e Falcão iludido – mas não eram falsas. Machado chama esse conto de “anedota pecuniária”, e com razão: porque se as moedas fossem falsas, o conto realmente não passaria de uma anedota alegre. E Machado estava acostumado a escrever anedotas: um dos seus primeiros contos, “A chinela turca”, é tipicamente uma anedota, que só existe para dar razão à última frase espirituosa. Muitos contos de Maupassant também não passam de anedotas assim. A *pointe* nem sempre é simplesmente chistosa. Às vezes, encerra ela a verdade moral (ou amoral) que é o resultado da desmistificação machadiana: assim o destino triste do pequeno delinquente e a impunidade do grande criminoso em “Suje-se gordo”. Quando a *pointe* é moralizante – como em “Galeria póstuma”, conto em que Machado se autoironiza, emprestando a Joaquim Fidélis seu próprio processo de desmistificação – o conto se aproxima da parábola, em que o enredo serve para demonstrar uma tese. Em certo sentido é parábola “Um homem célebre”: parábola da existência do artista incompreendido. Mas é conto maupassantiano porque tão fielmente enraizado na mentalidade carioca. Ao mesmo tempo, também é, quase, um conto cervantino, ilustrando a contradição entre a poesia das ambições artísticas e a prosa da realidade social. Só seria preciso tirar esse conto da sua atmosfera ambiental e colocá-lo em espaço indeterminado para resultar uma verdadeira parábola da existência humana.

As parábolas de Machado – o segundo grupo das suas narrações curtas – são as que precisam, cada uma *de per si* – a mais cautelosa

interpretação. Cada uma delas e "O alienista" em primeira linha. Apresentam, por assim dizer, o suco do pensamento machadiano e em forma concentrada. Mas não desejo silenciar a minha impressão de que se trata da forma menos vital de sua expressão. Falta-lhes, por um lado, certa concreteza, que é indispensavelmente própria da arte, de qualquer arte, e falta-lhes, por outro lado, aquela indetermineza angustiante, que é para nós, leitores de Kafka, a atração especial do gênero (ou subgênero). São, quando não se trata de meras anedotas fantásticas, casos singulares, cada uma, e não é possível generalizar, definir ou caracterizar a espécie. Parábola também seria "O espelho", se Machado não tivesse aproveitado, nesse conto, o fascínio que a farda exerce sobre muitos brasileiros e se não tivesse tomado o cuidado de localizar esse conto, de tão universal apelo humano, justamente em Santa Teresa, bairro residencial do Rio de Janeiro. Não sendo, portanto, parábola, esse conto se caracteriza pela falta de ação, pela falta de enredo. E seria possível classificá-lo como um dos contos "tchekhovianos-mansfieldianos" de Machado.

Esse terceiro grande grupo apresenta à interpretação as dificuldades maiores, porque é vaga a própria denominação do grupo. Existe, a esse respeito em todo o Ocidente e especialmente no Brasil, um grande equívoco. Acreditam muitos que Tchekhov teria inventado o "conto sem enredo", mero instantâneo de uma situação mais ou menos decisiva para os personagens e da aura que envolve esse momento, da atmosfera; e que Katherine Mansfield teria desenvolvido em língua inglesa esse gênero, que desde então conquistou adeptos em muitas literaturas, inclusive na brasileira. O exagero tolo de certos críticos que veem nessa forma o "verdadeiro" conto, desvalorizando todos os mestres anteriores do gênero, é corresponsável pelo fato triste de que, desde então, escrevem "contos sem enredo" todos aqueles que não sabem inventar um enredo nem escrever um conto. Mas não é este o lugar para polemizar; quando muito, para retificar. Todos, realmente todos os contos de Tchekhov têm enredo bem definido; apenas, nem sempre esse enredo é espetacular. É este último fato o motivo do equívoco em que caiu Katherine Mansfield, escritora de finíssima sensibilidade mas sem imaginação inventiva, para enveredar pelo caminho do "instantâneo", do "conto sem enredo". Machado, mesmo se tivesse conhecido Tchekhov ou se tivesse vivido até conhecer os contos de Katherine Mansfield, não cairia nesse equívoco, e isso por motivos negativos e positivos. Negativamente: porque lhe faltava o

intelectualismo de Tchekhov, não pensava em criticar indiretamente, pela forma, a estagnação e paralisia da vida brasileira (como a russa de então) e porque lhe faltava a sensibilidade poética da escritora neozelandesa (é preciso ter, enfim, a coragem de afirmar que Machado não era poeta e que só fazia versos porque no Brasil de então isso parecia necessário, próprio de um escritor, e que seus versos nunca chegariam a imortalizá-lo). Positivamente: que o conto aparentemente sem enredo é fruto da convicção íntima de Machado de que o realmente importante e interessante não são os acontecimentos espetaculares, mas as pequenas trivialidades da vida, que revelam o fundo íntimo das almas e as verdadeiras leis da convivência humana. Machado aprendeu essa verdade porque durante a vida inteira estava obrigado (e gostava disso) a escrever crônicas sobre os pequenos acontecimentos do dia. E isto nos leva às crônicas.

Há certos contos de Machado de Assis de que será difícil afirmar se são parábolas, ilustrando um achado de *moraliste*, ou então "contos sem enredo". Na verdade são crônicas em forma de contos. Um caso desses é um dos contos mais famosos de Machado, "Entre santos". Foi, pelo autor, incluído no volume *Várias histórias*, quer dizer, Machado desejava que fosse considerado como conto. Também incluiu no volume *Papéis avulsos*, entre os contos, "A teoria do medalhão", que é simplesmente e só uma crônica e que por isso, embora famosa, não figura na presente antologia dos contos de Machado de Assis. Mas há, em compensação, crônicas que parecem ou são verdadeiros contos. Como estes são, as mais das vezes, localizados em passado remoto, na mocidade do escritor, como, por exemplo, a crônica sobre o domingo de Ramos, que ainda teremos oportunidade de citar. E muitas vezes as inspira, como tantos outros contos, o pensamento da morte e da decomposição, que é ubiquitário em Machado de Assis. É o caso da crônica "O velho Senado", incluído no volume de contos *Páginas recolhidas*, que é um verdadeiro conto, embora não de enredo inventado, e que, por isso, figura na presente antologia.

Mas, enfim – grupo maupassantiano, grupo de parábolas, grupo "tchekhoviano-mansfieldiano", grupo de crônicas-contos – as distinções são muitas vezes apenas artificiais. Importam menos do que parece. Antes de tudo, o contista Machado de Assis quer mesmo contar, só contar histórias. Para prová-lo, basta citar a frase de Diderot que antepôs ao volume de *Várias histórias*: "*Mon ami, faisons toujours des contes... Le*

temps se passe et le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive". Chega de descrições fenomenológicas e comparações tipológicas. Vamos aos contos de Machado de Assis.

Machado escreveu contos desde a mocidade. Mas os volumes mais antigos, os *Contos fluminenses*, as *Histórias da meia-noite*, as *Histórias românticas* e muitos dos contos mais tarde incluídos nos dois volumes de *Relíquias de casa velha* não são grande coisa. São da chamada primeira fase, cujas produções têm hoje apenas valor histórico. Quanto aos romances, a fronteira entre as duas fases pode ser exatamente traçada: antes e depois de 1881, antes e depois das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Com respeito aos contos não existe delimitação tão certa. Onde começar? Se se tratasse apenas de caracterizar a maneira de narrar de Machado, citaríamos o começo do conto "Miss Dólar", que é de 1870: Miss Dólar, a personagem titular do conto, não é "uma inglesa pálida e delgada" nem "uma robusta americana", mas uma cadelinha galga. Eis a forma embrionária do humorismo machadiano. Mas o próprio conto "Miss Dólar" é uma história de amor, altamente romântica, que não cabe numa antologia de contos característicos de Machado. Começamos com "A chinela turca", escrita em 1875 e incluída, mais tarde, no volume *Papéis avulsos*: a história conta como Duarte não chegou a ir ao baile e dançar com sua querida porque o major Lopo Alves o prendeu em casa, lendo-lhe em voz alta os originais da tragédia que acabara de escrever. Já é um conto tipicamente machadiano, inclusive porque se passa em passado remoto, em 1850, e porque termina com uma *pointe* bem maupassantiana: "Muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco".

Obra da mocidade, mas de espécie muito diferente, também é "Sem olhos" (1876): colocada, também, em passado remoto, em tempos de estudante, mas altamente melodramática, história de uma mania contagiosa. Não é um conto importante, mas característico de uma veia, em Machado, que mais tarde só aparecerá muito raramente: é o gosto pela violência, que o tornará sensível a certos enredos e desfechos trágicos de Maupassant. E eis "A cartomante": conto não menos violento, não menos melodramático, mas já típico da melhor maneira de Machado de Assis. Pois Camilo engana seu amigo Vilela, seduzindo-lhe a esposa (ou sendo seduzido por ela?); e Vilela mata os dois. É a situação de adultério, tão comum nos contos de Maupassant e de Machado, mas com o desfecho trágico, que é frequente no primeiro e raro no segundo. O ponto mais alto da violência é atingido em "O enfermeiro", em que

Valongo, servindo de enfermeiro ao coronel Felisberto, chega a matar o doente insuportável, herdando-lhe a fortuna sem sentir remorsos, escrúpulos de consciência. É um Machado sem humorismo que encontramos nesses contos, um Machado que chega a assustar-nos. Seria o mesmo homem que escreveu tantas páginas irônicas, sarcásticas ou comoventes? Lemos, como se fosse explicação psicopatológica da diferença, o conto "A causa secreta", a história do sádico Fortunato, que gosta de servir de auxiliar aos cirurgiões para gozar as dores dos pacientes; que costuma torturar animais; que aprecia a agonia da sua própria mulher porque lhe proporciona a oportunidade de observar os sofrimentos do amante dela. É, realmente, um estudo em psicopatologia, à maneira de Maupassant. Mas é todo original: a cena final, da vingança secreta do adultério, foi mesmo escrita pelo autor de *Dom Casmurro*. Por momentos raros, como este, abrem-se os abismos demoníacos na alma de Machado de Assis, homem pacato e humorista sereno.

Machado, humilde filho do povo que teve de lutar muito para atingir a paz material e o prestígio social que outros desfrutam como herança, deve ter conhecido, na mocidade, o estímulo torturante da inveja. Exagerando, até os limites da loucura, essa deformação emocional, escreveu o conto "Verba testamentária", a biografia resumida de Nicolau que, já como criança, gostava de rasgar a roupa de companheiros melhor vestidos que ele, e que chegou a sentir inveja de todos e de tudo, sofrendo torturas insuportáveis. Não conseguiu nunca a mais ardente de suas ambições: julgar-se superior a alguém, a quem quer que seja. Realizou seu desejo, encomendando por testamento seu caixão ao pior dos carpinteiros da cidade. Reparamos, nesse conto, dois detalhes significativos: primeiro, a história é colocada na primeira metade do século XIX, em tempo muito antes do nascimento do autor, como se Machado procurasse um álibi. Mas também é esse conto localizado inequivocamente no Rio de Janeiro, como que desmentindo o álibi; o carpinteiro beneficiário da verba testamentária mora na rua da Alfândega.

Como um eco remoto dessas tempestades emocionais lê-se "Um capitão de voluntários": uma história romântica, bem complicada, de amores cruzados entre dois amigos e duas amigas. Romântico também é o desfecho: Maria morre ao saber que seu querido, capitão dos voluntários, encontrou fim heroico na guerra do Paraguai. Machado publicou só em 1906, no primeiro volume das *Relíquias de casa velha*, essa história de sua mocidade. Talvez fosse recordação de um amigo

daqueles tempos do qual não sabemos nada, talvez fosse recordação das suas próprias fantasias de acordado, de ser herói e de ser amado até a morte e além da morte. Afinal, Machado foi humano e o humano inclui o infra-humano assim como o supra-humano.

“Espero de todos os homens o pior (inclusive de mim próprio) e raramente fiquei decepcionado”, dizia aquele satírico. Depois de ter explorado os abismos de “mim próprio”, Machado voltou à superfície, com a capacidade de ver, como mediante raios X, os abismos dentro dos outros, só achou a diferença de que essas profundezas nem sempre são muito profundas. O reconhecimento desse fato é a base do humorismo machadiano. Inicialmente, as verificações psicológicas de Machado ainda admitem soluções conciliatórias. Assim em “O escrivão Coimbra”, conto publicado só em 1907 no primeiro volume das *Relíquias de casa velha*, mas que deve ser mais antigo. O escrivão perdeu a fé, e resignou seu cargo na irmandade; depois, perdeu toda e qualquer fé, não acreditava mais em nada, menos em uma coisa: na loteria. Mas quando, enfim, tirou a grande sorte, doou o dinheiro à irmandade, que foi o início do seu caminho de descrença. Conciliatória também é a solução de “Galeria póstuma”: o diário que o solteirão egoísta Joaquim Fidélis deixou, ao morrer diz aos sobreviventes muitas verdades duras, mas nem sempre aquele, “pior”. A análise impiedosa só começa com “O caso da vara”.

Damião, fugitivo do seminário, precisa da intervenção amistosa de Sinhá Rita para tranquilizar seu pai enfurecido. Sente piedade da pobre negrinha Lucrécia que Sinhá Rita ameaça castigar com a vara. Quer defender, proteger a criança. Mas lembrando-se que não é do seu interesse aborrecer a senhora, é ele próprio que lhe entrega a vara. Fraqueza de Damião? Não. É a força de Damião. É a força do seu egoísmo e o egoísmo é o mais importante de todos os motivos humanos. Nesse conto, “O caso da vara”, entra Machado na possessão do seu próprio terreno. Daí em diante pode manejar com plena independência de espírito a forma maupassantiana do conto. Logo um dos exemplos mais cruéis é o “Conto de escola”, porque a baixeza dos motivos humanos já se revela em crianças: a tentação, o crime (no caso: a cola), a denúncia, o castigo, o proveito. “Foram eles (os dois meninos) que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação.” E segue agora a galeria das fraquezas humanas que são tão fortes. É o caso de “Fulano”, que mudou totalmente ao ver pela primeira vez seu nome em letras de fôrma, no jornal; desde então, a vaidade lhe invade a alma que

ele não tem (porque é um ninguém, um mero fulano) e faz tudo para aparecer em jornal, inclusive política, inclusive filantropia, até aproveita a morte da mulher para publicar-se; e se não terá estátua depois da sua morte, pelo menos terá um medalhão em estátua de outrem. Este conto, mais do que o outro assim chamado, é a verdadeira "teoria do medalhão".

Mas a vaidade é, para falar carioca, "café pequeno" em comparação com o dinheiro. Falcão, em "Anedota pecuniária", gosta de ver dinheiro que até lhe agrada o aspecto do dinheiro dos outros. Por gastar menos dinheiro, não casou. Um resto de sentimento humano parece reservado para a sobrinha, mas mesmo esta ele troca por uma bem sortida coleção de moedas. No fim desse conto, Machado chega a ironizar sua própria arte de contista: seria um desfecho brilhante, especula, seria uma *pointe* espirituosa se as moedas fossem falsas e Falcão ficasse iludido. Num conto poderia ser assim, mas não na realidade: não, as moedas eram verdadeiras. Pois os motivos ditos baixos são os que sempre ganham na vida. É isto mesmo que se verifica em um dos mais famosos contos de Machado, tão famoso que o título se tornou proverbial: "Suje-se gordo!": no tribunal do júri, o pobre-diabo que roubou 200 mil réis é condenado porque – diz o jurado Lopes – é um crime cometer um crime por causa de tão pouco dinheiro. Tempos depois, o próprio Lopes encontra-se perante o tribunal do júri por ter perpetrado um desfalque de 110 contos. Este se sujou gordo – e é absolvido. A coletividade, a sociedade, sancionou o motivo Dinheiro, que merece mesmo a maiúscula.

O dinheiro se manipula em público. O amor, ou então aquilo que chamam amor, manipula-se no recinto de casa, que, aliás, nem sempre precisa ser a casa legítima. O próprio conceito do amor é impiedosamente desmascarado no conto "Eterno!". O ponto de exclamação é sinal de ênfase pouco frequente em Machado. Realmente, não é de Machado. Quem chama o amor eterno, com ponto de exclamação, são os românticos; mas esse romantismo já perdeu a aura poética, virou mero lugar-comum da conversa entre dois, do tête-à-tête erótico. Norberto ama uma mulher com amor eterno, mas ela casa com Simeão (amor eterno!) e este, quando encontra Norberto, este já está casado com outra (amor eterno!). O amor sempre é eterno e o ponto de exclamação apenas é o ponteiro do relógio, indicando a hora em que um amor eterno é substituído por outro. Há quem obedeça a essa lei antirromântica com toda naturalidade e esse "quem" são, as mais das vezes, as mulheres, seres instintivos, mais perto da natureza que os homens

convencionalizados. Maria, em “Singular ocorrência”, é uma dama das camélias carioca, tirada da sarjeta pelo Andrade que confia nela. Em oportunidade favorável ela se entrega ao vadio Leandro, mas – pergunta Andrade – como podia ela cometer essa infidelidade? Porque acreditava que ninguém em seus círculos podia conhecer esse Leandro, de modo que o pequeno passo em falso nunca seria descoberto. Machado dá a essa história o título “Singular ocorrência”. Por quê? Para indicar que não considera a ocorrência tão singular assim. Poderia ocorrer coisa pior, isto é, a infidelidade impura e simples e publicamente manifestada. É o caso de Genoveva em “Noite de almirante”. Quando o marujo Deolindo volta de viagem para sua “noite de almirante” nos braços da querida, já a encontra nos braços de um outro. Mas você não me jurou amor eterno? Não era verdade, então? – Sim, então era verdade, mas hoje a verdade é outra. É, esta, realmente uma “história sem data”, porque é de todos os tempos, é uma realidade com a qual têm de conformar-se os marujos assim como os almirantes. É, entre todos os contos de Machado de Assis, o mais realista e o mais materialista, o mais maupassantiano.

Nesse mundo machadiano, os ideais não têm vez. Quem, porventura, lhes sacrifica a vida, torna-se cômico, como o músico Pestana em “Um homem célebre”. Adorava Beethoven, quis escrever sinfonias, mas só se tornou célebre, escrevendo polcas. O fim devido a essa roda de ambições totalmente frustradas seria uma morte em desespero. Mas não acontece assim no mundo de Machado de Assis. O infelizmente célebre Pestana morreu, escrevendo duas polcas que poderão ser publicadas alternadamente, para a vitória do partido conservador ou a do partido liberal, porque a mesma lei da demanda e oferta, que domina o mundo da música, também domina o da política. Afinal, Pestana não é uma vítima. Escrevendo polcas e enfim as duas polcas, acomodou-se a este mundo e sua morte será uma eterna noite de almirante.

Em certo sentido, “Um homem célebre”, parecendo “anedota” tragicomicamente divertida, é uma parábola: a da existência do artista num mundo de prosa. Muitos dos contos maupassantianos de Machado têm algo de parabólico assim, ilustrando pela “anedota” (isto é, o enredo) uma tese sobre como são as coisas neste mundo: “Noite de almirante”, a mentira como língua materna do sexo feminino, “tese” que em “Eterno!” é estendida aos dois sexos; “Suje-se gordo!”, as relações variáveis entre a infidelidade pecuniária e as importâncias empregadas para cometê-la. Seria possível continuar. Mas não é parábola a “Anedota pecuniária”:

pois Machado destrói, pela meditação final, irônica, a possibilidade de um sentido geral, colocando por isso no próprio título do conto a palavra "anedota". Esta só se torna parábola verdadeira quando continua verdadeira tirada do ambiente local e temporal em que aconteceu. Em alguns casos resolveu Machado levar essa abstração até os limites, inventando um ambiente irreal ou fantástico. São estas as verdadeiras narrações parabólicas do contista.

Machado foi certamente leitor assíduo dos *moralistes* franceses do século XVII. Em La Rochefoucauld encontrou a máxima 182: "Les vices entrent dans la composition des vertus, comme les poisons entrent dans la composition des remèdes". Teria sido possível inventar um enredo que ilustrasse essa frase? Sem dúvida. Mas a "tese" afigurava-se de importância tão fundamental para a filosofia de vida de Machado, que preferiu a fantasia fantástico-simbólica de "A igreja do diabo": na igreja de Deus, as "virtudes de seda têm franjas de algodão", mas o diabo tem de fazer a experiência que em sua anti-igreja as capas de algodão têm franjas de seda. Os motivos humanos não são inequivocamente bons ou ruins. Para demonstrá-lo sem fantasia simbólica, talvez tenha sido necessário escrever uma tragédia shakespeariana. Mas o elemento de "decência burguesa" em Machado mandou-lhe evitar o trágico.

Em outros casos, a parábola apenas amplia a "tese" de contos todos concretos. Machado tem-se divertido muito, em vários contos e nos seus romances, às despesas da vaidade humana. "O espelho" apresenta-a em estado puro: a farda vistosa de alferes basta para restabelecer, no espelho, uma vaidade danificada. Discretamente, Machado deixou nesta parábola um vestígio das suas fontes de estudo psicológico: o "discurso filosófico sobre a alma humana" é mantido em Santa Teresa.

Discurso filosófico autêntico é a mais famosa das parábolas de Machado de Assis: "O alienista". Todo mundo conhece a história do doutor Simão Bacamarte que, tendo estudado os desequilíbrios mentais, chega a encontrá-los em todos, encerrando toda a população de Itaguaí no manicômio da Casa Verde. Mas – cito o escritor alemão Boerne, que Machado certamente nunca leu: "Que é a razão? A loucura de todos. Que é a loucura? A razão de um indivíduo isolado". Os habitantes de Itaguaí recuperam a liberdade e na Casa Verde entra, como seu único inquilino forçado, o doutor Simão Bacamarte. Qual é o sentido dessa estranha parábola? Com toda razão, Augusto Meyer encontra nela uma antecipação do pensamento pirandelliano. Nós, os contemporâneos da psicanálise,

temos motivos para pensar na famosa história de "uma casa de saúde na qual a única diferença entre os pacientes e os médicos era esta: os médicos tinham as chaves da casa" (Weizsäcker). Confesso, a título inteiramente pessoal, que divirjo ligeiramente da admiração geral pelo "Alienista", que me parece um pouco esquemático: talvez tenha saído uma parábola porque não foi possível transformar a "tese" em conto verdadeiro, concreto. Mas tenho pressa em me retratar. Também existe no "Alienista" uma emoção subterrânea do autor: a parábola seria capaz de simbolizar a solidão do psicólogo, humorista e pessimista Machado de Assis em seu ambiente de oradores, poetas e otimistas enfáticos. Visto assim, "O alienista" ocupa uma posição central em sua obra e tem o direito de figurar, entre os contos de Machado, em posição central na presente antologia.

O terceiro grupo de contos de Machado de Assis são os chamados "tchekhovianos", de enredo apenas esboçado. O contista já pode dispensar as anedotas com *pointe*, as pré-histórias mais ou menos complicadas das histórias. O "momento decisivo", que é a alma do conto, é concentrado realmente em um só momento, captado como num instantâneo. A diferença ficará mais clara pela revelação do elemento "tchekhoviano" (no caso, até "mansfieldiano") num conto de estilo "maupassantiano": "Último capítulo". Matias Deodato fracassou em tudo, na profissão, no casamento. Quis matar-se. Mas do suicídio em desespero salvou-o o espetáculo de um desgraçado que contemplava, com todos os sinais de felicidade, seus sapatos novos. E o suicídio inevitável de Matias Deodato transforma-se em ato de serena despedida. Ninguém nega que há vidas assim, marcadas por sucessivos "incidentes" infelizes até o desfecho fatal. Mas Machado parece ter sentido o elemento melodramático, espetacular, nessa história de um suicida. E colocou no ponto decisivo, em vez do próprio suicídio, o instantâneo, de pungente verdade psicológica, do desgraçado intimamente feliz na contemplação dos seus sapatos novos. Será possível concentrar o conto em um momento assim, tratando o enredo como *quantité négligeable*, apenas esboçado. O mesmo tema das ambições frustradas aparece em "O programa", terminando, em vez do suicídio espetacular, com a resignação fatalista. E a versão humorística do tema é encontrada em "Um erradio", que reconhece a poesia como febre da mocidade: continuará amando, mas que não se lhe exijam versos de amor.

O "conto de instantâneo" pode aproximar-se da anedota. É o caso de "O empréstimo", a história muito curta do parasita Custódio, que pediu ao avarento tabelião Vaz Nunes um empréstimo de cinco contos e, depois

de demorada conversa, aceita cinco mil réis. É uma piada que poderia acontecer, exatamente assim, em qualquer hora, na rua do Carmo ou do Rosário. Mas a arte do contista concentra nela toda a sua filosofia do comportamento dos homens em face do dinheiro, tema ao qual em outras obras, páginas ou capítulos inteiros. Um instantâneo assim também é "Evolução": o homem que fala com a maior facilidade de ideias alheias como se fossem suas. A maior aproximação (embora, naturalmente, tratando-se de antecipação) ao "momento psicológico" mansfieldiano acontece quando os personagens do momento são pessoas que ignoram a significação dele: por exemplo, crianças. José e Felício, no conto "Umas férias", não sabem por que o tio aparece na escola, pedindo ao professor permissão para levar consigo as crianças. A alegria por causa dessas férias inesperadas foi logo estragada: tratava-se da morte do pai. Não tinham esperado lágrimas e panos pretos. Mas depois, voltando à escola, chegaram a sentir orgulho do caso excepcional em cujo centro se tinham encontrado. Foram, afinal, umas férias.

Esse novo método de escrever contos revela-se extremamente feliz no tratamento de um tema preferido de Machado: a psicologia feminina. "D. Benedita" é apresentada em dois momentos decisivos: quando quer impedir o casamento de sua filha; e quando, já viúva, tampouco é capaz de decidir-se quanto a um novo casamento. Falta de vontade firme? Antes é a incapacidade de agir em tempo, porque o tempo é fugaz e não admite veleidades indefinidas. É esta a lição que aprende (ou não aprende) Camila, em "Uma Senhora", que não quer envelhecer e ficar avó e que acaba cuidando, como se fosse a mãe, do seu neto, do filhinho da filha casada. Entre a veleidade indecisa e a fugacidade do tempo passam-se dois dos mais célebres contos de Machado: "Missa do Galo" e "Uns braços". Nos dois casos, a mulher madura está ao ponto de seduzir o rapaz, que tem dezessete anos no primeiro conto e quinze no segundo. Mas os minutos da tentação passam. E não acontece nada. Nos dois casos, o efeito da narração é fortalecido pelo fato de que os rapazes, ingênuos, não compreenderam e apenas vagamente sentiram, a situação e seu significado; mas não a esquecerão, assim como não a esquece o leitor.

Enfim, Machado, superando a psicologia, conseguiu dar a essa indecisão feminina uma significação mais profunda, dir-se-ia filosófica. Quintília, em "A desejada das gentes", ainda é um caso meio romântico: recusa a todos os pretendentes e morre sem ter alcançado a felicidade nem a ter dado a ninguém. A resposta dá o conto "Trio em lá menor": Maria

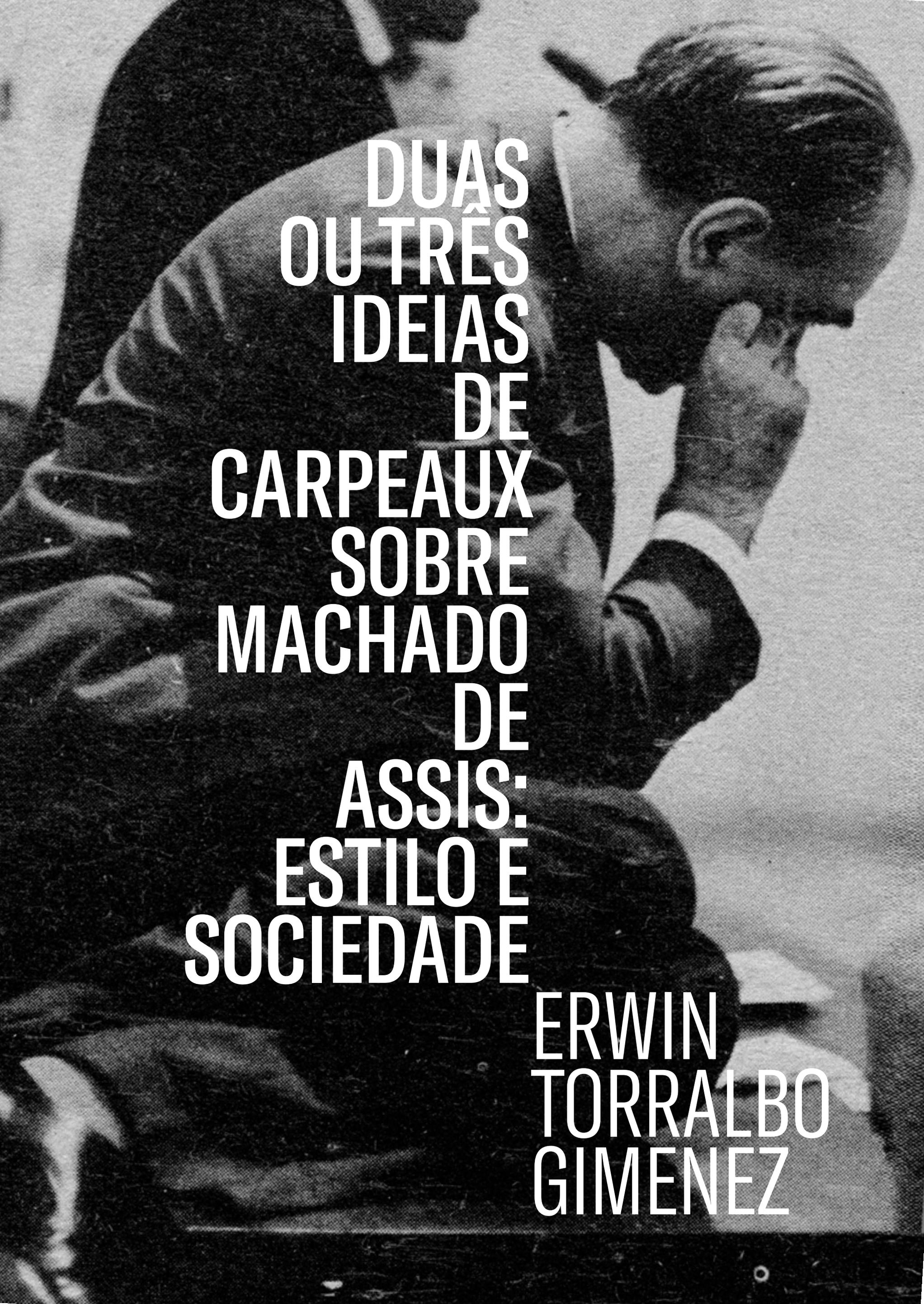
Regina vacila eternamente entre as qualidades complementares dos dois homens que a amam e que ela ama, simultaneamente. Essa "alma curiosa de perfeição" já é mais que um caso de psicologia feminina. É um símbolo, seja da arte que nunca alcança a realidade da vida, seja da felicidade impossível nesta vida. O mesmo símbolo, embora apresentado de maneira diferente, é a chave da "Cantiga de esponsais": o maestro Romão Pires, enviuvado depois de curto matrimônio feliz, nunca conseguirá exprimir em sons seu amor perdido; pois perdeu esse amor. Talvez não seja acaso que Machado empregou, nesses dois contos, "Trio em lá menor" e "Cantiga de esponsais", termos de música. Tinha chegado às últimas fronteiras de sua arte, onde emudece a língua das palavras.

O resto só precisa ser esboço; e Machado recupera a capacidade de sorrir. Cordovil, em "Marcha fúnebre", ao longo de observar as mortes dos outros, só chega à conclusão: morte é morte. É o que Machado sempre pensava. E as estátuas de santos na igreja de São Francisco de Paula, em "Entre santos", apenas têm um sorriso de perdão benevolente pelo avarento que fez a promessa de mil contos e depois só sacrificou mil rezas. Os homens são mesmo assim. É o que Machado sempre pensava.

"Marcha fúnebre" e "Entre santos" não são propriamente contos. São crônicas. Mas sua presença nos volumes *Relíquias de casa velha* e *Várias histórias*, respectivamente, não é acaso, Machado escreveu crônicas durante muitos, muitos anos, quase durante a vida inteira. A qualidade particular dos contos de Machado de Assis explica – assim como no caso de Tchekhov – um parentesco com as crônicas. Já citei, a respeito, Chklóvski e Eikhenbaum, os "formalistas" russos, sobre a relação do conto tchekhoviano, crônica com enredo, e da crônica, conto sem enredo. Pode-se, portanto, inverter aquela afirmação: a qualidade particular das crônicas de Machado de Assis explica um parentesco com os contos. Realmente, um grande número das crônicas de Machado retoma os temas dos seus contos (e vice-versa). Na crônica sobre o bombardeamento do Rio de Janeiro pela Esquadra revoltada, Machado conta que todos os passageiros do bonde estavam indignados com as mortandades e com as muitas vidraças quebradas, menos dois que conservaram serenidade imperturbável: um tabelião especializado em testamentos e heranças e um vidreiro. A crônica é um conto perfeito, pertencendo ao ciclo das que tratam do comportamento dos homens em relação ao dinheiro: "Anedota pecuniária", "O empréstimo" e tantos outros. Numerosos contos de Machado são deliberadamente colocados

em época mais ou menos remota, na mocidade do contista. Mas em conto nenhum conseguiu ele melhor aplicar essa pátina do que na crônica sobre o domingo de Ramos, em *A Semana*: "As semanas santas de outro tempo eram, antes de tudo, mais compridas. O domingo de Ramos valia por três. As palmas que se traziam das igrejas eram muito mais verdes que as de hoje, mais e melhor. Verdadeiramente já não há verde. O verde de hoje é um amarelo escuro. Tudo era da idade e da cor das palmas verdes. A velhice é uma ideia recente. Já havia algumas pessoas velhas, mas poucas". O outro polo da arte machadiana é a morte.

A poesia de Machado de Assis está na atmosfera, meio irônica meio fúnebre, que envolve os berços e os leitos de morte dos seus personagens. O humorista cético contemplava a vida *sub specie mortis*. Conto ou crônica? Machado incluiu num volume de contos, em *Páginas recolhidas*, a maior das suas crônicas, que é, literalmente, a crônica de um passado morto: "O velho Senado". Podem-se ler com um longo conto, meio melancólico e meio irônico, as recordações de Machado, em 1898, do Senado, já desaparecido, do Segundo Reinado, e a última página desse conto-crônica resume a arte e a sabedoria do maior dos nossos escritores: "E após vieram os outros, e ainda outros, Sapucaí, Maranguape, Itaúna, e outros mais, até que se confundiram todos e desapareceu tudo, coisas e pessoas, como sucede às visões. Pareceu-me vê-los enfiar por um corredor escuro cuja porta era fechada por um homem de capa preta, meias de seda preta, calções pretos e sapatos de fivela. Este era nada menos que o próprio porteiro do Senado, vestido segundo as praxes do tempo, nos dias de abertura e encerramento da assembleia geral. Quanta cousa obsoleta! Alguém ainda quis obstar à ação do porteiro, mas tinha o gesto tão cansado e vagaroso que não alcançou nada; aquele deu volta à chave, envolveu-se na capa, saiu por uma das janelas e esvaiu-se no ar, a caminho de algum cemitério provavelmente. Se valesse a pena saber o nome do cemitério, iria eu catá-lo, mas não vale; todos os cemitérios se parecem".

Prefácio para os volumes iv e v da coleção *Machado para a juventude*, publicada pela Lia, Editor S.A., no Rio de Janeiro, em 1972.

DUAS OU TRÊS IDEIAS DE CARPEAUX SOBRE MACHADO DE ASSIS: ESTILO E SOCIEDADE

ERWIN TORRALBO GIMENEZ

“O melhor drama está no espectador e não no palco.”
Machado de Assis, “A chinela turca”, 1875

“Sou um espírito ‘dialógico’, e o diálogo só é fértil quando entre posições dialeticamente opostas. A dialética é a minha obsessão, esforço-me em pensar sempre dialeticamente, e atribuo a isso muitos dos equívocos aos quais hoje me vejo exposto.”
Carpeaux, em carta a Antonio Candido, 1944

Otto Maria Carpeaux, vienense nascido em 1900, chegou ao Brasil no fim do decênio de 1930 tangido pelas calamidades do nazifascismo. Pensador da mais alta formação e do mais agudo olhar, ofereceu à nossa cultura, que adotou como sua, tanto o acervo múltiplo da inteligência europeia quanto uma visão das coisas nacionais. Examinou aqui vasto conjunto de autores e perspectivas estrangeiros como também refletiu muito sobre a arte e a política do país em face do mundo.

No exercício dessa dialética, relativa à literatura, são inúmeras as passagens em que o ensaísta busca imprimir conceitos novos em nossa crítica, quer na historiografia quer nas análises particulares. Em “Problemas de história literária brasileira”[1] (1959), por exemplo, propõe que se considerem as obras segundo três ciclos: obras cuja importância se liga primordialmente à alma do brasileiro; obras que se produzem entre nós à maneira da escola em voga; obras que atingem um grau de originalidade a ponto de contribuírem com a literatura universal, sendo documentos a respeito de nossa evolução ou páginas de valor estético. Nesta categoria, Carpeaux não hesita ao fixar um nome: Machado de Assis.

O estilo machadiano, assim, se forjaria ao exceder aquelas fronteiras de criação. Não se detém no retrato sentimental do nosso cotidiano ou da nossa

1 CARPEAUX, Otto Maria. Ensaios reunidos, v. I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

identidade de aura mítica, à procura da cor local que sempre nos retiraria da história. Tampouco se submete às convenções de período, estranhas ao talento individual, que servem, aliás, de motes para a sua sátira. Representa, em suma, o horizonte da matéria sob o corte de verticalidades que são presas dos próprios cálculos e devaneios, porém sem se esvaírem no trágico, graças à ironia do autor. Este se move sutil por diferentes tempos e espaços, firme na consciência de sua época e de seu país segundo o célebre instinto de nacionalidade – fórmula tão simples quanto difícil de arranjar.

Num trecho de rara síntese a respeito do romance, Carpeaux confere ao bruxo um "lugar totalmente à parte" na literatura brasileira e, para qualificá-lo, se vale de critérios duplos, pois os selos comuns nunca lhe concernem: "realista psicológico, humorista amargo, conhecedor incomparável dos homens e da vida".[2] Note-se o aparente paradoxo dos termos, em verdade um expediente do crítico para sublinhar a sondagem complexa, capaz de entrosar os fluxos externo e interno, social e íntimo, acima das tendências, numa arte feita de galhofa e melancolia. Realismo e psicologia, humor e amargura se juntam no conhecimento sem igual que o escritor mostra ter dos seres e do mundo, esferas que já não se separam, antes se complementam.

Mas a admiração de Carpeaux por Machado já era antiga, remontava aos contatos iniciais com as nossas letras. A sua primeira nota acerca do cronista de "O velho senado" – texto que o impressionou fundamente – se encontra em "Aspectos sociais da história literária brasileira" (1943), artigo transcrito nesta edição de *Teresa*, na íntegra, dada a relevância como arqueologia das ideias. Embora sucinto, nele se verificam dois cursos de forte abrangência: um panorama das linhagens teóricas ao longo dos tempos, revistas as matrizes de significado e repuxados os conceitos até os nexos possíveis com o presente, tendo por norte a interpretação – espécie, aliás, de rascunho da luminosa Introdução à *História da literatura ocidental*, redigida a partir de 1944; uma hipótese fecunda em torno da posição ideológico-inventiva de alguns escritores nacionais, com proveito do quadro anterior. Exemplar, portanto, do esquema de Carpeaux, o artigo merece voltar à tona.

Para avaliar o bom emprego das vertentes críticas naquele momento, Carpeaux assinala a caducidade da base positivista que presidiu aos estudos literários, em fins do século XIX. Tal preceito se ergueu sobre

---

2 Trata-se do verbete "Romance", uma das colaborações de Carpeaux para o *Pequeno dicionário de literatura brasileira: biográfico, crítico e bibliográfico*, organizado por Massaud Moisés e José Paulo Paes (São Paulo: Cultrix, 1980, p. 369 – a primeira edição apareceu em 1967).

o primado dos fatores externos – a literatura é o reflexo da sociedade, dizia a sua bandeira – e estabeleceu a função explicativa. Ao excluir da arte os traços do espírito, restringe-se a pensá-la como inventário de objetos e, só por isso, julga explicá-la. Fugindo ao determinismo físico, as análises se embeberam outra vez da filosofia hegeliana, mas sem caírem na dissolução da matéria, antes atentas ao círculo de tensões que animam as obras. Com efeito, os vários métodos – o formalista, o idealista, o etnológico, o sociológico, etc. – ampliaram o raio de leitura, dialeticamente empenhados em compreender o fenômeno artístico: "A autonomia ameaçada do espírito é reconquistada, sem passagem para o reino parnasiano das ideias absolutas".

Importa frisar, nesse ponto, que os fatores externos se graduam em fatores sociais, implicando, logo, encarar as relações entre literatura e sociedade por uma lente mais fina. O estilo já não espelha, como superfície simples, as mudanças da história; germina na consciência do autor e, tornado expressão, intenta atingir a consciência do leitor, partícipe da mesma empiria. O resultado é a quebra do antigo juízo de realidade inteiriça, conteúdo a ser gravado na forma, pois emergem os lados móveis do processo: "A realidade social entra nas obras literárias duma maneira muito mais poderosa: a situação social – digamos 'real' – do escritor prescreve-lhe atitudes determinadas em face da sua realidade social, que aparece literariamente como 'público': produzindo, deste modo, em autores diferentes 'realidades' diferentes, decompondo a realidade geral, que é um fantasma, em planos bem distintos". Em lugar de mundo, o objeto se parte em muitos ângulos, e opera-se na linguagem um desvio de uso para exprimir a visão de um sujeito, testemunha do mundo e criador de seu mundo.[3]

Contra o erro de generalização, o ensaísta lembra ainda o ensinamento estético de Croce, porque teme o risco de se diluírem os valores poéticos em meio às especulações acerca de escola ou recorte da realidade, sem o zelo devido às categorias formais, legítimas apenas na expressão. Os métodos de análise, por conseguinte, precisam aplicar-se no exame de estilos pessoais, sempre certos de estes se terem forjado com a intuição de um observador social de alto engenho. O trabalho estético

---

3 Na Introdução à *História da literatura ocidental*, ao considerar os ganhos e os limites dos diversos métodos críticos, Carpeaux se detém nas potencialidades da análise estilística: "Como instrumento exato para o estudo das relações entre a ideologia e a expressão literária ofereceu-se a análise estilística, entendendo-se por 'estilo' não já a correção gramatical nem o enfeite retórico, e sim a expressão total da personalidade pela linguagem, a revelação até às vezes involuntária das intenções secretas do autor pelo vocabulário, a sintaxe e o metro." (*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1959, p. 40)

se cumpre, em termos sociais, conforme o escritor fere o seu alvo, isto é, provoca o público a reagir diante do tempo; é uma estratégia de cunho histórico que somente se consuma através da experiência irônica da forma, no sentido de desdobrar o alcance do olhar sobre as coisas:

> A realidade social do indivíduo literário é determinada pela sua atitude em face do público. A atividade literária é uma espécie de estratégia em face de reações alheias. Essa estratégia aparece no sentido mais íntimo das obras do indivíduo, reconhecível esse sentido no estilo; enquanto o resto – assunto, composição, tendência – depende, em parte, de fatores exteriores. Deste modo, a investigação da atitude social do autor é, ao mesmo tempo, um processo de investigação estilística.

E em mais uma guinada crítica, Carpeaux ressalta que não se investiga com justo peso a perspectiva social do escritor se consideramos de imediato a sua posição; faz-se necessário pesquisar a origem do artista, a fim de saber qual foi a sua conduta frente à sociedade. Isto seguramente influiu no seu modo de ver o espaço e de ver-se dentro dele; influiu, sem dúvida, no manejo da representação e nos efeitos que pretendeu causar no público. Parece estar, desde então, firmado o princípio socioestilístico como viés de leitura.[4]

O último teórico a surgir no largo painel do artigo é Weber, a quem se toma de empréstimo uma escala de "tipos ideais", a serem identificados na literatura brasileira, de modo a testar a validez da hipótese sociológica. São quatro: o latifundiário pastoril, o latifundiário sedentário, o representante da pequena aristocracia rural e o pequeno-burguês urbano – cujos correspondentes, entre nós, respectivamente seriam: José de Alencar, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha e Lima Barreto. Aponta-se, ainda, a presença indecisa do proletariado. A despeito de levar aqui mais adiante essa conjectura, interessa anotar o elemento comum aos vários tipos: filhos de classes estáveis ou pouco abaladas, guardariam em seus escritos o resíduo da paternidade, portadores mais ou menos anacrônicos da ordem. Exceção

4 Alfredo Bosi, o mais notável discípulo de Carpeaux, assim aprecia o método do mestre: "Na esteira dos culturalistas, que vai de Dilthey a Auerbach, de Huizinga a Spitzer, ele reconhece ao mesmo tempo a força modeladora dos estilos de época (neles incluindo a dinâmica das classes sociais) e a relevância das escolhas individuais, quer na composição, quer nos procedimentos expressivos. História, sociologia, psicanálise, estilística, nada lhe é estranho se favorece a compreensão da obra. Mas, na esteira de Croce, postula que, em última instância, toda grande obra literária ou musical é um evento *sui generis*, a rigor imprevisível. Querer defini-la ou enquadrá-la dentro de um conceito fechado é tentar a quadratura do círculo"; e adiante, conclui: "Assim, no bojo do método socioestilístico reconhecemos a importância da contradição e da pseudomorfose, e não apenas a reprodução" ("Relendo Carpeaux". In: *Três leituras*. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 72-73).

curiosa se constituiria com o operário, inexistente no Brasil do século XIX, mas próximo à figura do pobre que, rompendo o cerco das assimetrias, ascendia à elite.[5] Este, o caso de Machado de Assis (*twice born*, segundo o próprio Carpeaux em outro ensaio), que ao visualizar o tecido social de ponta a ponta, põe-se de alguma maneira fora da realidade para desmistificá-la; não lhe embota o olhar a nostalgia do berço, nem o atordoa o rancor da derrota. Tão individual o seu itinerário, e tão sóbria a verve analítica, que Machado – o homem subterrâneo, diria bem Augusto Meyer – se converte no exímio ironista, "desvendando o segredo dos outros", afinal todos, fortes ou fracos, astutos ou ingênuos, se enredam na mesma atmosfera de engano e autoengano. Muito além de registrar a nossa evolução, ele nos fez elenco de um teatro moderno, onde farsa e tragédia trocam as máscaras.

Em 1947, Carpeaux comenta o esforço de Gilberto Freyre ao levantar, ademais dos relatos de viajantes, as imagens do país presentes na ficção de estrangeiros, no intuito de mirar o nosso aparelho social sob vistas alheias. Porém, o material quase nada trouxe à luz. Ou se fantasiava com o novo Eldorado, paraíso de ouro do bom selvagem, ou se pintava o inferno tropical, horror do civilizado – nenhum ajuste razoável entre verdade e arte, aliás ambas só se conjugam em plano de síntese quando não se apela à ideologia. Por isso, o intelectual austríaco, naturalizado brasileiro, dispensa os exotismos para, uma vez mais, encontrar o equilíbrio na pena de Machado de Assis, cuja obra despista extremos e concerta opostos, sem idealizar nem deteriorar os contornos verídicos: "Ele não acreditava na bondade do *homo brasiliensis*; mas em compensação revelou – e eis o aspecto universal da sua psicologia – que todas as criaturas humanas são assim mesmo. Livre de qualquer preconceito ideológico, o grande cético humanizou a visão do Brasil. Reconciliou a arte e a realidade".[6]

---

5 Roberto Schwarz, numa breve biografia destinada ao público estrangeiro, salienta o aspecto intermediário que a família do autor possuía nos quadros do patriarcalismo: "Assim, o pai de Machado de Assis é operário pintor, mas qualquer assimilação ao proletário europeu seria um engano. Sua posição social define-se um pouco pelo mercado de trabalho, e muito pela ligação a uma família de proprietários, de que é dependente. Os homens nesta posição eram numerosos, e chamavam-se 'agregados'"; e mais à frente, sugere o paralelo entre o seu deslocamento na esfera econômica e a virada do seu ponto de vista na ficção: "Depois de encarar a sociedade brasileira pelo ângulo do dependente pobre, que brilha pelo discernimento com que sabe manifestar o seu apreço pela ordem, desdobrando talento a fim de ser reconhecido e cooptado pela elite dirigente, o escritor iria encarar a mesma sociedade pelo ângulo de quem está instalado. Chegava a hora de relativizar o que já havia obtido. Em lugar da visão positiva, a visão desabusada, cujo propósito não é de criticar, mas de conferir o brilho e a tranquilidade da inteligência sem peias: a compreensão da mecânica social é como que uma consolação para a falta de sentido desta e para os seus horrores" ("Duas notas sobre Machado de Assis". In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 173-178).

6 CARPEAUX, Otto Maria. "Reflexos do Brasil". In: *Sobre letras e artes*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, p. 53. Originalmente, o artigo foi publicado em 14/09/1947 no suplemento "Letras e Artes", do jornal *A Manhã*.

De fato, Carpeaux costuma partilhar do senso machadiano a fim de melhor discernir os impasses que a toda hora despontam nos terrenos da cultura. Em "Autenticidade do romance brasileiro" (1958), estudo inestimável da prosa ficcional, medita nas inflexões da narrativa universal e particular, percebendo como esta, inicialmente, arremedou os moldes daquela com ligeiros toques locais, nas fases romântica e naturalista, até aparecer um vértice: "o '*missing link*' entre essas duas fases é o romance de introspecção psicológica, de Machado de Assis". E logo cita Santo Agostinho: "*In interiori homine habitat veritas*", com o acréscimo: "E fora do homem existe a '*realitas*'. O equilíbrio entre a '*veritas*' e a '*realitas*' é o problema do romance brasileiro". Fugidios os matizes de uma e de outra, o que se observa é que, modernamente, ambas se expressam em uma crise moral, encarnada por uma subjetividade que não supera a cisão entre interior e exterior, essência e existência, primeira e segunda naturezas. Em vez de demarcar essas virtualidades do drama, utilizando recursos científicos, Carpeaux reclama o exercício da análise literária – e indaga: "Qual é a realidade que o moderno romance brasileiro apresenta?". Neste passo, rememora o caráter meio moderno, meio histórico do realismo francês no século XIX, no qual se retratou o domínio burguês sobre as ruínas da aristocracia – uma sociedade em decomposição; por seu turno, o declínio da burguesia na modernidade não se encerrou, portanto aquele mundo ainda cativa os leitores. Tal paralelo serve ao propósito de distinguir, na literatura brasileira, uma circunstância semelhante: o romance de 1930 (quer materialista, quer espiritualista) também representa um período de semi-historicidade, um choque sem termo de forças conservadoras e renovadoras, nó que não se desatou até hoje, daí o interesse que desperta no público, inclusive o externo: "O romance brasileiro moderno não é, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição". Assim, atende ao fundamento de Lukács – a epopeia de um mundo sem Deus: "Essa definição faz transparecer o problema moral dentro do problema social (ou vice-versa). Por isso, o romance brasileiro moderno já se elevou, em raros momentos, como em *Angústia*, à altura da tragédia".[7] O segundo nome de síntese seria, ao lado de Machado de Assis, Graciliano Ramos.

Se a princípio Carpeaux descobriu no inventor de Brás Cubas um estilo avesso à linearidade e afeito a dissecar as almas, graças à travessia social que ele cumpriu apesar dos percalços, agora o crítico estende o

7 Idem. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, pp. 222-224.

raciocínio ao contexto posterior da história nacional – o deslizamento de poder do mundo imóvel ao urbano –, enxergando no estilo de Graciliano Ramos os sinais transfigurados de sua decadência social. Entenda-se a troca de posições: Machado, pobre que no Brasil escravocrata chega a instalar-se bem, ganha uma visão de conjunto da teia para desfiá-la com a cunha do humor; Graciliano, descendente do velho estamento rural que se esfacela, também adquire, com a queda, um olhar enviesado, posto na zona de fronteira entre os miseráveis e os possuidores, nas bordas do trágico. Um se instrui problemático subindo, o outro descendo; e os dois retiram dessa transição empírica uma consciência que se vai traduzir em forma literária, de acordo com a tonalidade de cada qual.

Carpeaux já examinara, em 1942, o estilo do autor no admirável "Visão de Graciliano Ramos": a mestria do romancista residiria na veia exigente ao escolher o que permanece e o que se risca na folha; haveria nele uma radicalidade lírica, em busca do essencial, e ao mesmo tempo a estranheza a lhe travar a música do mundo. Eliminar é o seu verbo, o que equivaleria estilisticamente à sua vontade de expurgo da história e de criação artística. Esse núcleo patético adviria, assim, da experiência de fracasso aliada à angústia da revolta, de tal maneira que a introspecção deriva da mais séria faculdade de objetivar as mazelas. Dimensão trágica que se reflete no sujeito e no outro, e sem transcender à matéria acaba por se crispar nas palavras.

Para sugerir o contraditório da arte, o leitor dialético é obrigado a soldar categorias. Se Machado é o humorista amargo, na cadência de risos e lágrimas, e recai no ceticismo sem perder a volúpia de perscrutar as coisas íntimas; Graciliano é o lírico estranho, timbre vazado de expansão e limite, resistindo às sombras no reverso da memória. Várias passagens sacadas das duas obras poderiam ser lidas em chave de contraste, não para aludir a diálogos latentes, mas com o desígnio de reconhecer a singularidade dos estilos. Penso em dois exemplos, por enquanto apenas evocados: as encruzilhadas de alegoria e catarse nos delírios de Brás Cubas e Luís da Silva; as nuanças de abafamento e pungência nas mortes do cão Quincas Borba e da cachorrinha Baleia.

*

Fazendo um salto nas tantas notas de Carpeaux sobre Machado, verdadeira espiral em que se vão acumulando ideias durante os trinta anos de leitura contínua, chegamos à longa apresentação que ele redigiu para uma antologia de contos machadianos, em 1972. Um dos eixos que sustentam essa espiral

é o humor, primeiro visto no tirocínio ao "desvendar o segredo dos outros", em virtude da mobilidade social convertida em mobilidade analítica, e ao fim na intemporalidade relativa que de ordinário se penetra mesmo cavando situações e personagens banais: "Depois de ter explorado os abismos de 'mim próprio', Machado voltou à superfície, com a capacidade de ver, como mediante raios X, os abismos dentro dos outros, só achou a diferença de que essas profundezas nem sempre são muito profundas. O reconhecimento desse fato é a base do humorismo machadiano".[8] Quem já emergiu de si próprio e pesquisa os arcanos em redor é o estilista, afastado na aparência, mas rente às paixões alheias, pois decerto apanha nelas uns restos do que viveu ou sentiu. É esse narrador quem sabe não haver régua exata para medir o raso e o fundo, senão o sujeito enquanto experiencia o *pathos*, enrodilhado em si mesmo; o relativo segue, então, os caprichos da inconstância, a qual só passa a assunto do humor pelo prisma remoto, no tempo ou na alteridade. Muitas são as máximas na obra que servem de resumo a tal equação, pensemos a sequência de um par em seus torneios de enunciado. O tom aforístico da terceira pessoa em Iaiá Garcia – "o tempo, esse químico invisível, que dissolve, compõe, extrai e transforma todas as substâncias morais" – depois se afina pelo acento oblíquo de Barros, no conto "Eterno!": "Confio do Tempo, que é um insigne alquimista. Dá-se-lhe um punhado de lodo, ele o restitui em diamantes; quando menos em cascalho".[9] O esmero retórico não se presta simplesmente a causar graça, mas instiga o leitor a ponderar a tenuidade entre o sério e o ridículo.

Os volumes de contos trazem nos títulos o signo do acaso: "papéis avulsos", "várias histórias", "páginas recolhidas" resultam em evasivas, selos vagos que poderiam nomear qualquer coletânea de relatos. No entanto, o artifício do bruxo parece estar no arranjo de dobras, engastando ruídos e avessos sob o pano liso das palavras. Dos títulos, Carpeaux insiste na ironia de *Histórias sem data*. Na primeira faceta, há a sugestão de universalidade nos entrechos, soltos no tempo, mas a matéria narrada mostra o contrário, pois as intrigas exibem época e lugar. Ocorre que a visada sobre eles já se arrancou das linhas de contexto e os focaliza a partir de outro clima: "Um cheiro de câmara ardente, de velório, de cemitério, acontecimentos 'sem data' que colocam na perspectiva certa a movimentação dos tempos idos

---

8 Idem. "Apresentação". In: *Machado para a juventude*, V. IV e V. V. Rio de Janeiro: LIA Editor S.A., 1972, p. 28.

9 Sobre o jogo de simetrias que se armam entre os planos narrativos, operando na escrita machadiana um fluxo singular de "traduções", especialmente sugeridas na expressão "vulgaridades sublimes" (de "A cartomante"), veja-se o excelente ensaio de Alcides Villaça, "Machado de Assis, tradutor de si mesmo" (*Revista Novos Estudos* CEBRAP, n. 51, 1998).

da mocidade".[10] Vale lembrar a advertência do autor, no pórtico do livro: "O meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado". Na *História da literatura ocidental*, já se grifara o olhar machadiano que só capta a vida *sub specie mortis*: "a sua verdadeira poesia está antes na atmosfera, meio irônica, meio fúnebre, que envolve os berços e os leitos de morte dos seus personagens", e no arremate: "*Histórias sem data* chama-se um volume de contos seus, e 'sem data' é a sua obra inteira".[11] Ceticismo e malícia se combinam para fabricar o requinte da frase, o rigor clássico que deve inspirar sobriedade e polidez, contudo destilam em surdina o ácido corruptor da mesma trama. O estilo do pobre subido de classe, imitador dos hábitos e veleidades, não recolhe no âmago os vícios do status e revira assim a inteligência em técnica de desengano.[12] Espectador de olhos mais atentos na plateia do que no palco, deseja ver a cena refletida na comoção do auditório, para depois sumir "como quem se retira tarde do espetáculo"; e aos espectadores dessa estética em abismo (nós, os leitores), restará o silêncio dos cemitérios, e todos eles se parecem, como "o desdém dos finados".

Aprendiz de morto e mestre de vivos, Joaquim Fidélis, figura medularmente machadiana, está no centro de uma das histórias sem data, "Galeria póstuma", em que, segundo Carpeaux, o contista se autoironiza ao emprestar à personagem-xará o "seu próprio processo de desmistificação". Viúvo, rico e obsequiador, o ex-parlamentar abandonou a política após o marquês de Olinda dissolver a câmara em 1863 e não lhe caber, na eleição seguinte, uma nova cadeira; abdicou da legenda e até da opinião: "Foi um profundo cético, e nada mais".[13] O ócio era remediado com a leitura intensa

10 CARPEAUX, Otto Maria. "Apresentação". Op. cit., p. 28.

11 Idem. Op. cit., pp. 2144-2145.

12 Leia-se a fina nota de Antonio Candido a respeito dessa "técnica de espectador": "A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície" ("Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 27).

13 É curioso recobrar os escritos do jovem Machado, então cronista do periódico *O futuro*, acerca da dissolução da câmara pelo marquês de Olinda: "A situação a que pôs termo o decreto do corrente marca, na história do império, um dos mais graves e embaraçosos momentos". Adiante, ensaia um rasgo menos austero para referir o episódio: "Os ingleses têm, entre outras manias, a mania de grandes e singulares apostas. Não menos ingleses foram muitos dos nossos políticos que, confiado cada qual na sua impressão ou na sua esperança, lançaram-se à aventura e ao azar da fortuna. Qual, apostava cem bilhetes da loteria afirmando a conservação da câmara temporária; qual, punha a sua fortuna em jogo, se alguém a quisesse aceitar, afirmando a conservação do gabinete; e neste movimento escoaram-se os dias que mediaram entre a abertura do parlamento e a dissolução da câmara."; como fecho, evoca a fábula de Esopo, "O corvo e a raposa", dando mostra de seu viés humorístico em germe: "Os mais espertos, dos tais que vivem… *aux dépens de celui qui l'écoute*, afirmavam, uns a solução,

e as visitas de uns poucos íntimos para o voltarete, o *whist* e o colóquio ameno. Discreto e generoso, excedia-se em amabilidades e favores, arrebatava a estima de todos; por certo, lustrava a sua vaidade amparando junto de si alguns beneficiários e, com isso, esquecia o ostracismo da vida pública. Essa contraface, mordaz, somente se revela quando, à maneira de uma prega no enredo, se sabe que Joaquim Fidélis tinha por divertimento cultivar um diário de impressões e nele dava vazão à sua causticidade. De súbito, morre em 1879; vários amigos lastimam a perda, em especial Benjamin, o sobrinho órfão que com ele morava e se consternou ao achar o defunto de olhos abertos e com "um leve arregaço irônico ao canto esquerdo da boca", fisionomia incompatível, logo desfeita pelas mãos do herdeiro pesaroso. O índice de uma duplicidade se insinua no esgar do cadáver, embora Benjamim teime em negá-la: "A morte recebeu assim a expressão trágica; mas a originalidade da máscara perdeu-se".

Dias mais tarde, os cinco amigos mais próximos e Benjamim inspecionam os pertences do morto à procura de lembranças; em meio a papéis triviais, deparam com cadernos manuscritos, "espécie de memórias secretas, confidências do homem a si mesmo". Ler essas páginas seria um modo de prolongar a existência do companheiro. De início, surpreendem esboços filosóficos, anedotas cotidianas, casos amorosos, um repositório de sucessos e apontamentos que o grupo elogia e insta por levar ao prelo. Chamados a suas tarefas, os cinco convivas se despedem, prometendo retomar os cadernos muito em breve; Benjamim persiste lendo sozinho, divisa então o talento supremo do tio, que era o de traçar retratos. Fosse ao tratar de suas amantes fosse ao tratar de medalhões, preservava-se isento e sagaz: "Eram curtos e substanciais, às vezes três ou quatro rasgos firmes, com tal fidelidade e perfeição, que a figura parecia fotografada". De chofre, Benjamim esbarra no perfil de um dos cinco amigos, e de igual modo o punho é rijo, mas agora causa desconforto a carga de franqueza que ali transpira. Desfilam moralmente nus, um a um, os demais aduladores, dissecados pelo bisturi do analista, quando este, também despido das

---

outros o adiamento, outros a queda dos ministros, isto com um ar de iniciados nos segredos de cima, que faria rir ao mais grave e sisudo deste mundo" (*Crônicas* – v. I. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1959, pp. 372-373. Texto publicado originalmente em 15/05/1863). Mais tarde, o tom já dispensa qualquer farpa gratuita, refinado o humor em sua dimensão cética, e assim o homem maduro recorda mais um fantasma da política: "Olinda aparecia-me envolvido na aurora remota do reinado, e na mais recente aurora liberal ou 'situação nascente', mote de um dos chefes da liga, penso que Zacarias, que os conservadores glosaram por todos os feitios, na tribuna e na imprensa. Mas não deslizemos a reminiscências de outra ordem; fiquemos na surdez de Olinda, que competia com Beethoven nesta qualidade, menos musical que política" ("O velho senado". In: *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1959, p. 161).

formalidades sociais, tem vez de deitar escárnio sobre os seus obrigados. O gozo de Joaquim Fidélis, para driblar o tédio, se guardava na análise crua dos caracteres. Difícil conciliar sem susto os gestos de recato e elegância do homem e as tintas ferinas do retratista: "– Estou lendo um coração, livro inédito. Conhecia a edição pública, revista e expurgada. Este é o texto primitivo e interior, a lição exata e autêntica. Mas quem imaginaria nunca... Ora o tio Joaquim!". O leitor apanha, num único golpe, tanto o desenho dos modelos como o feitio do desenhista – este, sujeito afinal descoberto em suas palavras e ânimo genuínos, vale dizer, aquém ou além do disfarce comum, pode traduzir a visão em estilo. O aspecto cordial do nome – Fidélis, o digno de fé, leal e afável – se evapora em razão do rosto oculto, contraído de acidez; tal ambiguidade se projeta também na estrutura do conto, composto de dois registros narrativos: a voz na terceira pessoa, distante, e os fragmentos do diário, tão pessoais, reproduzidos a fim de suscitar justo o contraponto. Em termos estéticos, afirma-se a noção de ganhar, na arte, maior relevo o ângulo forjado do que o objeto que ele apreende, pois a esse movimento se deve a marca de autoria.[14] Não careceu o humor de Machado, aliás, sequer do autorretrato, o que surge no engenho de "Galeria póstuma", cuja estratégia parece encadear espelhos nos diversos níveis da construção, ironizando inclusive o vezo de desmistificar, num realismo oblíquo, os seres à sua volta.

"Benjamim, estupefato, deu enfim consigo mesmo." Vejamos o peso desse dar consigo mesmo. Não apenas o sobrinho defronta, na coleção de perfis, a sua fotografia, mas sofre um abrupto arremesso para dentro de si próprio. É um assalto das letras, grafadas pelo tio no sigilo, sobre o rapaz afetuoso, bom e crédulo em seus arroubos de bacharel que das leis percebia só a casca. Joaquim Fidélis lhe votava uma grande ternura, que sabia ser recíproca, nem por isso esbate o traço ao ver no jovem a fatuidade de um tolo. Involuntariamente, impõe-lhe um reflexo tão direto quanto inescapável, inclinando-o à autorreflexividade:

> Quis reler, e não pôde; essas poucas linhas davam-lhe a sensação de um espelho. Levantou-se, foi à janela, mirou a chácara e tornou dentro para

14 Augusto Meyer muitas vezes enfatizou a presença do autor, mal encoberto atrás de personagens-máscara após a viravolta de 1880, momento em que o desencanto de Machado passou a tingir de mordacidade os seus escritos: "Não creio tenha sido um criador de personagens no sentido da ficção realista; era um autorretratista capaz de pintar muito bem certos retratos, quando necessário, mas nem por isso menos introvertido. Era ele mesmo a matéria, o estofo, o corpo da sua obra. Parecendo esquecer-se de si mesmo para dar uma ilusão de relevo às personagens inventadas, logo recaía em si, num recobro espontâneo, e encerrava-se na câmara escura a fim de mirar os negativos à luz de uma implacável lucidez" ("Trecho de um posfácio a uma tradução inglesa de Brás Cubas". In: *Preto & Branco*. São Paulo: INL, 1956, p. 28).

> contemplar outra vez as suas feições. Contemplou-as; eram poucas, falhas, mas não pareciam caluniosas. Se ali estivesse um público, é provável que a mortificação do rapaz fosse menor, porque a necessidade de dissipar a impressão moral dos outros dar-lhe-ia a força necessária para reagir contra o escrito; mas a sós, consigo, teve de suportá-lo sem contraste.

O rapaz tenta recusar, a princípio, a silhueta que lhe atribui o olhar do outro, em momento de sinceridade; mas é forçado a conceder que está ali inteiro, patente em sua índole de néscio. Não se pode agarrar ao jogo automático das convenções, simulando uma defesa perante a audiência, porque esta inexiste e, solitário, não há meio de fugir a si mesmo, ou pior, à imagem que os olhos de rapina do outro lhe oferecem. O aprendizado é complexo, implica declinar da leviandade de uma alienação (o senso comum, o acatamento mútuo) e assimilar o desconcerto de uma gravidade (a consciência alerta, a medida subjetiva). O pupilo evoca, como último recurso, a lembrança do tio, aquela figura "cândida e simpática"; todavia, não consegue afastar do espírito o morto de olhos abertos e boca torcida, isto é, a face cáustica do zombeteiro: "Já não era o homem, era o autor do manuscrito". Quando os amigos regressam inquietos por continuar a leitura, o jovem se porta frio e reticente, ainda rodeado pelo espectro do falecido, e os cinco partem contrafeitos, saudosos do velho anfitrião, sem nunca supor como lhe apareciam de fato. Benjamim aprende a ver-se pelo olhar do outro, como num espelho, e também a ver o outro com olhar autêntico. Para o leitor de Machado de Assis, tal sensação deve ressoar íntima: imaginamos acompanhar atilados o narrador, cúmplices de seu método agudo; mas de repente pisamos em armadilha, somos o objeto da análise e, buscando em redor o nosso guia, ele já se esvaneceu no ar. Se há ganho nessa empresa, um consolo na desolação, é o sentimento do contrário que conquistamos, expressão de Pirandello, teórico do humor, para diferenciá-lo da simples comicidade, advertimento do contrário. E a analogia crítica do literato italiano recorre mais uma vez ao espelho: "A reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita; o vapor que dela exala é a fantasia muitas vezes um pouco fumacenta da obra humorística".[15]

---

15 PIRANDELLO, Luigi. "O humorismo". In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello*: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 152.

Atente-se no teor ambíguo que assim se infere do título “Galeria póstuma”. Primeiro, designa a série de quadros em exposição, os retratos apenas divulgados após a morte do artista. Segundo, com o deslocamento dos vocábulos, espécie de metáfora alternativa, galeria poderia indicar o patamar superior na arquitetura dos teatros, posto de onde se espreita o palco e a plateia, quer dizer, as ações em cena e as reações nas fileiras; acrescido do termo póstuma, nessa esfera, o título criaria um corte de vigília, característico do narrador machadiano. Uma terceira hipótese: o corredor de subsolo, cavado nos recessos do discurso, formando um circuito de espelhamentos – do autor para Joaquim Fidélis; deste para Benjamim; de Benjamim para o leitor –, cujas pontas comunicam Machado e seu receptor, os dois observadores literários.

Em mais uma artimanha dialética, Carpeaux lança mão de um paradoxo a fim de realçar a ambivalência do escritor: haveria em Machado um “materialismo existencialista”. O mais concreto da realidade, o mundo social e seus embates, é visto pelos óculos de um cético que, ironicamente, atinge o cerne universal do egoísmo. Admirador do Eclesiastes e dos moralistas franceses, Machado nada de novo enxerga debaixo do sol e repetiria com La Rochefoucauld: “Cada um tem seu ponto de vista, de onde quer ser visto; temos razão, muitas vezes, de não querermos ser iluminados de muito perto e não há homem que queira ser visto exatamente como é”.[16] Como Joaquim Fidélis, colheu os frutos do prestígio na vida prática e desafogou a astúcia na escrita, invadindo os segredos, mas diferente de sua personagem, publicou as histórias e os caracteres, talvez para espicaçar a gente grave e a gente frívola. O certo é que se fez um explorador de consciências, o mais espirituoso deles, conforme diz Graciliano Ramos, leitor cismado: “Em geral não gostamos de que nos explorem a consciência – e, ainda quando sabemos que a exploração é bem feita, necessitamos algum esforço para nos habituarmos a ela”.[17]

ERWIN TORRALBO GIMENEZ é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

---

16 LA ROCHEFOUCAULD. *Máximas e reflexões*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 107.

17 RAMOS, Graciliano. “Os amigos de Machado de Assis”. In: *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1970, p. 126.

Ao Carpeaux, com a admiração e a amizade de Lucia Miguel Pereira

Rio, janeiro 1950

HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

VOLUME XII

PROSA DE FICÇÃO

(De 1870 a 1920)

Otto Maria Carpeaux, com velha admiração de Raymundo Faoro

24.09.74

MACHADO DE ASSIS:

A PIRÂMIDE E O TRAPÉZIO

Ao caríssimo Carpeaux, que gostou desse livro antes de lê-lo, afetuosamente, o

Brito

MACHADO DE ASSIS

E A

POLITICA

e outros estudos

POLITICA

Para o amigo
Otto Maria Carpeaux,
lembrança muito
fiel do seu

[illegible]

Rio, 1958

A Otto Maria Carpeaux,
com a velha amizade e
invariável admiração do
Astrojildo Pereira
Rio 23-6-57

MACHADO DE ASSIS

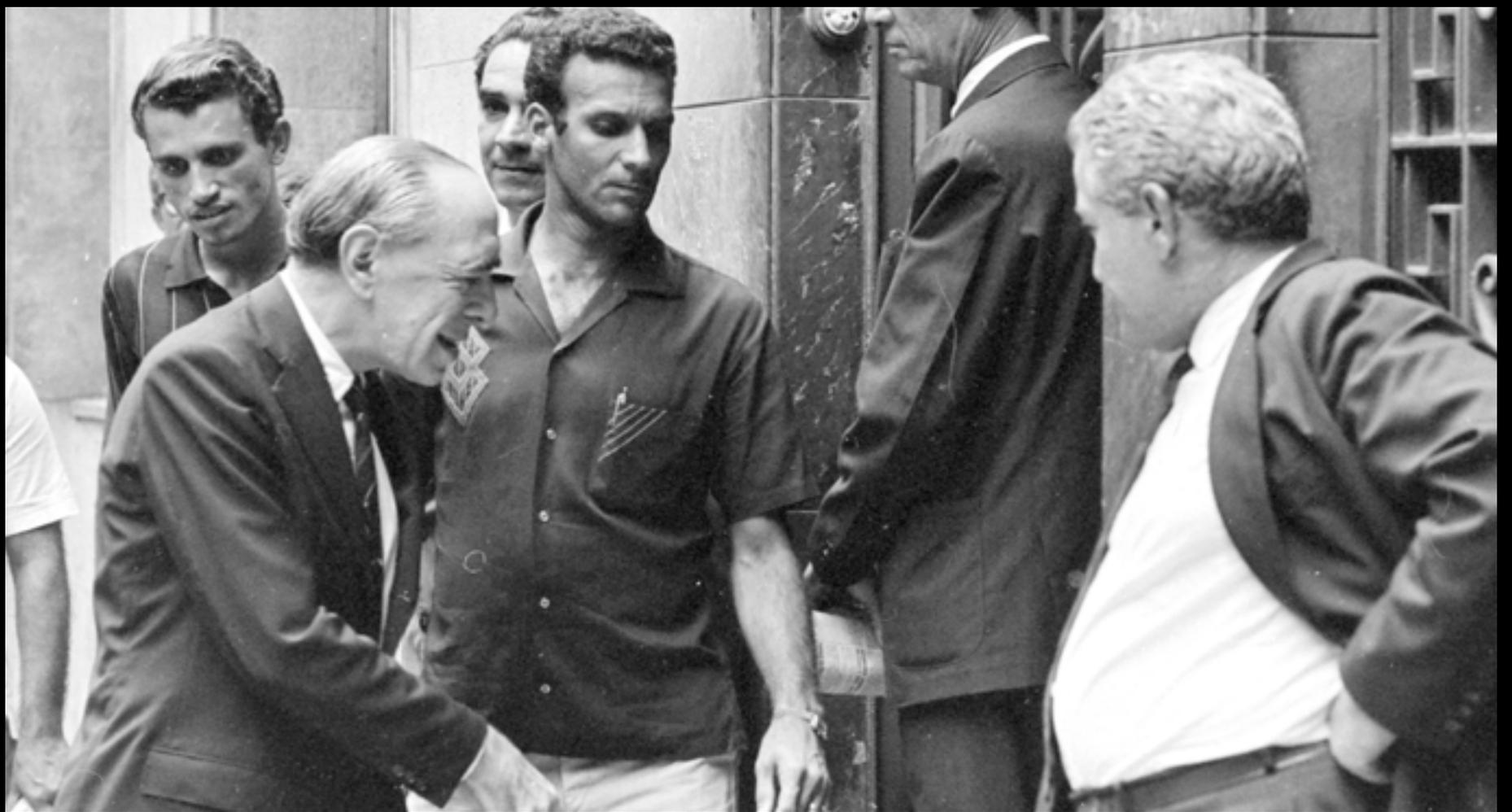
Ao Carpeaux

com o abraço cordialíssimo e saudoso

do Roberto

22.X.77

RETRATOS E LEITURAS

O JORNALISMO POLÍTICO-IDEOLÓGICO DE OTTO KARPFEN

MAURO SOUZA VENTURA

"Lutamos contra o Bolchevismo em outra dimensão. Como católicos e austríacos, não estamos nem a favor dos capitalistas, nem tampouco dos nacional-socialistas. Buscamos uma posição alternativa: Hitler ou Stalin? *Schuschnigg*!, respondemos com convicção."[1]

Otto Karpfen, "Antibolchevismo autêntico e falso"

Os artigos de Otto Karpfen publicados no semanário vienense *Der Christliche Ständestaat* caracterizam-se por sua proximidade com o catolicismo político, em conexão com o contexto histórico da crise austríaca dos anos de 1930. Tal fato deve ser tomado como um indicador do grau de inquietação e de engajamento que o então jovem jornalista mantinha diante dos desafios daquele momento em seu país.

Além disso, esses artigos ocupam posição central no conjunto de seus escritos europeus. Otto Karpfen publicou um total de catorze textos (onze artigos e três resenhas breves) neste jornal, entre 01 de julho de 1934 e 21 de fevereiro de 1937. Todos, em maior ou menor grau, abordam temas ligados ao contexto político austríaco. Os títulos, aliás, não deixam dúvida sobre o enfoque dos textos: catolicismo político, *Sacrum Imperium*, nacional-socialismo, papel do Estado austríaco, messianismo, nova Áustria, Terceiro Reich, antissemitismo e questão judaica.

A decisão de abandonar o judaísmo, registrada formalmente no Israelitische Kultusgemeinde, de Viena, está baseada em sua firme convicção quanto ao papel histórico desempenhado pela religião cristã (um papel público, repetirá ele várias vezes), ou melhor, pela Igreja de Roma.[2] Esta é a motivação de sua conversão ao catolicismo, ocorrido

---

1 "*Echter und falscher Antibolschewismus*". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 12 jul. 1936. A tradução deste e dos demais trechos de Otto Karpfen são de Mauro Souza Ventura, com exceção dos excertos refentes aos artigos "Catolicismo político e Ação Católica" e "Sacrum Imperium", traduzidos por Mariana Holms, com assistência do autor, e disponibilizados em sua forma integral nos anexos. Este artigo é parte de uma pesquisa que conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

2 Entrevista de Wolf-Erich Eckstein ao autor, realizada em 2011, durante viagem de pesquisa, no Israelitische Kultusgemeinde, em Viena, Áustria.

provavelmente no início da década de 1930, pois o "Maria" já aparece incorporado ao seu nome quando da publicação de seu livro sobre teologia *Wege nach Rom* (Caminhos para Roma), em 1934.

Tal convicção está amparada na noção de Romanitas, apresentada em seu pequeno livro sobre a missão europeia da Áustria na Europa, que é, por assim dizer, uma extensão e um aprofundamento dos artigos publicados em *Der Christliche Ständestaat*.

> Romanitas significa estar sob os auspícios da Igreja Católica Romana, pertencendo ao seu círculo religioso e cultural, juntamente com os povos latinos e não latinos, como os alemães do Sul, os irlandeses, os poloneses, os eslavos ocidentais e também os austríacos alemães.[3]

Este círculo religioso e cultural ao qual a Áustria pertencia, denominado por Karpfen de *Imperium Romanum*, explica não apenas sua conversão ao catolicismo, mas sobretudo a visão de mundo na qual ele se incluía, ao defender ardorosamente a religião de Roma em oposição à heresia da Reforma protestante.

> Assim, a Áustria é, com muito orgulho, um corpo que atua vivamente no organismo da Romanitas. Sim, nós austríacos vivemos no Império Romano. Todavia, não apenas no campo das relações culturais latinas, mas também no âmbito de nossa sagrada fé romano-católica. A Áustria é um representante do pensamento do Sacro Império, defensora da eterna *Reichsidee*, que tem seu Estado principal em Roma, contra o *Gegenreich* herético-protestante dos reis da Prússia e seu epígono nacional-socialista.[4]

Um dos elementos presentes nos artigos sobre política de Otto Karpfen é a ideia de Sacro Império, enquanto entidade política e religiosa que congrega a Cristandade. Ao mesmo tempo, a ideia de Reich é vista por ele como uma instituição política supranacional, em oposição ao moderno

---

3 "*Romanitas, das ist der unter den Auspizien der römisch-katholischen Kirche religiös und kulturell geeinigte Erdkreis, in dem neben den Lateinern auch nichtlateinische Völker, wie die Süddeutschen, die Iren, die Polen, die Westslawen, ihren Platz haben, und unter ihnen auch die deutschen Österreicher.*" KARPFEN, Otto. *Österreichs europäische Sendung. Ein außenpolitischer Überblick.* Viena: Reinhold-Verlag, 1935, p. 38.

4 "*So ist Österreich ein wichtiges, lebendig mitwirkendes Glied an dem Organismus der Romanitas. Ja, wir Österreicher leben im Imperium Romanum. Freilich nicht nur aus Gründen unserer lateinischen Kulturbeziehungen, sondern auch aus Gründen unseres heiligen römisch-katholischen Glaubens. Österreich ist Träger des Gedankens vom Sacrum Imperium, Verteidiger der ewigen Reichsidee, die in Rom ihre Hauptstadt hat, gegen das häretisch-protestantische Gegenreich des Königs von Preuben und seiner nationalsozialistischen Epigonen.*" Ibidem.

conceito de Estado nacional, cujos principais representantes na Europa do século 19 eram a Prússia e a Alemanha. A passagem acima também deixa evidente a posição de Karpfen em relação ao nacional-socialismo, considerado pelo crítico como um desvio desta concepção supranacional de Estado, na medida em que se ligava à ideia de Grande Alemanha. Fica evidente, portanto, a rejeição de Otto Karpfen a Hitler e a toda e qualquer ideia de pangermanismo, visto que contrariava o princípio de independência da Áustria e o laço histórico com a Igreja de Roma.

"Sacro Império" é, aliás, o título do artigo publicado por Otto Karpfen em agosto de 1934 em *Der Christliche Ständestaat*.[5] Neste texto, o autor procura situar a discussão sobre a essência do nacional-socialismo a partir de uma perspectiva religiosa. Assim, o NS será caracterizado como o ponto de confluência de todas as heresias de sua época. Escreve Otto Karpfen:

> A pergunta sobre a essência do nacional-socialismo tem recebido, na maioria das vezes, respostas de cunho político, histórico e sociológico. [...] E, além do mais, será suficiente caracterizar o nacional-socialismo como uma heresia e, por extensão, este movimento, como sendo o ponto de convergência das heresias de todos os tempos, sintetizado na pessoa de um homem?[6]

O trecho seguinte chama atenção por referir-se, ainda que não explicitamente, à figura de Hitler que, segundo Karpfen, se autodeclara o fundador de uma igreja e o salvador do mundo:

> Quem é este homem? Eles colocam sua imagem em altares, comparam-no com o fundador da sua igreja, até com o salvador do mundo. Eles o tomam pelo Messias. Do seu Messias, eles esperam consequentemente o Reino de Deus na Terra, o Paraíso. E porque ele lhes prometeu o Paraíso, o seguem.[7]

---

5 KARPFEN, Otto. "Sacrum Imperium". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 20 ago. 1934, pp. 15-16.

6 "*Die Frage nach dem Wesen des Nationalsozialismus ist politisch, historisch, soziologisch oft genug gestellt und beantwortet worden. Darf uns, die wir an einen religiösen Sinn in der Geschichte glauben, eine positivistische Antwort genügen? Und weiter, ist die Kennzeichnung des Nationalsozialismus al seiner Häresie schon genügend, um die Ausweitung dieser Bewegung zum Sammelbecken aller Häresien des Zeitalters, um ihre Verdichtung in der Person eines Mannes zu erklären?*" Ibidem, p. 15.

7 "*Wer ist dieser Mann? Sie stellen sein Bild auf Altäre, sie vergleichen ihn mit dem Stifter ihrer Kirche, ja mit dem Erlöser der Welt. Sie halten ihn für den Messias. Von ihrem Messias erwarten sie folgerichtig das Reich Gottes auf Erden, das Paradies. Und weil er ihnen das Paradies versprochen hat, folgen sie ihm nach.*" Ibidem.

Quanto ao significado do nacional-socialismo, Karpfen classifica-o como um "movimento messiânico", para, em seguida, afirmar que existem crenças messiânicas legítimas e ilegítimas. "Esta uma chama-se *Utopia*, a outra se chama *Apocalipse*", escreve.[8]

Ele prossegue caracterizando os messianismos, sejam eles utópicos ou apocalípticos, para concluir que o pensamento que inspira a ideia de Terceiro Reich tem exercido, desde o século XIII, e, por influência do historiador e teórico do Estado Möeller van den Bruck, "exercendo sua atração mágica sobre os hereges de todos os tempos e povos".[9] Observa-se nesse trecho uma interpretação do nazismo como sendo a expressão de um falso messianismo, uma manifestação do anticristo, o que nos permite concluir que se trata de uma crítica ao nacional-socialismo feita a partir de uma matriz judaico-cristã. E, mais adiante, ele diz: "A ideia do Terceiro Reich é a sombra do Anticristo".[10] O que podemos fazer?, pergunta Karpfen, para responder em seguida: não podemos descansar. Ele exorta o leitor a lembrar da figura de Joana d'Arc, cujo exemplo remete aos ensinamentos da Igreja e aos fundamentos do cristianismo, e é por ele chamada a "santa da Ação Católica" (*die Heilige der Katholischen Aktion*).[11]

Deste modo, tratava-se de lutar contra a tentativa de dessacralizar aquilo que necessitava, pela ótica de Karpfen, permanecer sagrado, ou seja, o pensamento do *Sacrum Imperium*, ou o ideal do sagrado Reich, que corria o risco de ser confundido com o estado autoritário do nacional-socialismo, "parodisticamente chamado de Reich".[12]

Ao explicar os objetivos e a missão da Ação Católica na Áustria, Karpfen relembra que este ideal sagrado do Reich não se limitava às fronteiras de seu país, visto que era uma herança dos povos católicos alemães. Por isso os austríacos deveriam empunhar a bandeira desta causa para além das fronteiras da Áustria:

> Como austríacos, devemos empunhar, além de nossas fronteiras, a bandeira que caiu das mãos dos cansados defensores da verdadeira ideia do Reino.

---

8 "*Der Nationalsozialismus ist oft schon eine messianische Bewegung genannt worden. [...] Es gibt einen legitimen und einen illegitimen messianischen Glauben. Der eine heißt Utopie, der andere heiß Apokalypse.*" Ibidem.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 "*Als Katholiken müssen wir uns fest machen gegen die Versuchung, den heiligen Gedanken des Reiches zu entsakralisieren und das Sacrum Imperium mit einem despotischen Gewaltstaat zu verwechseln, der sich parodistisch 'Reich' nennt.*" Ibidem.

> Pois, até o nosso tempo, a verdadeira ideia do Reino não havia se restringido à Áustria. Ela vive, como herança santa, no povo católico alemão.[13]

Em sua juventude, Otto Karpfen vivenciou todo este processo de revitalização do catolicismo político ocorrido na Áustria da virada do século, a ponto de se tornar um judeu convertido. É nesse contexto que devem ser inseridos e compreendidos tanto seus artigos para *Der Christliche Ständestaat* quanto seu livro *Österreichs europäische Sendung* (A missão europeia da Áustria), publicado em 1935.

ARTIGOS DE OTTO KARPFEN EM *DER CHRISTLICHE STÄNDESTAAT*

TÍTULO	PUBLICAÇÃO	ASSINATURA
Politischer Katholizismus und Katholische Aktion.	01/07/1934	Dr. Otto Maria Fidelis
Und jetz: Konservative Revolution?	29/07/1934	Dr. Otto Maria Fidelis
Sacrum imperium	26/08/1934	Dr. M. Fidelis
Zweimal 'dermalen'	26/08/1934	O.M.F.
Ist Österreich ein Totaler Staat?	16/09/1934	Dr. Otto Maria Fidelis
Ende und Glück des politischen Katholizismus	10/02/1935	Dr. Otto Maria Fidelis
Traum und Wirklichkeit	24/02/1935	Dr. Otto Maria Fidelis
Italien und der österreichische Gedanke. Zur Einweihung des italienischen Kulturinstitutes in Wien	24/03/1935	Dr. Otto Maria Karpfen
Bücher aus dem Phaidon-Verlag	11/08/1935	O.M.F.
Unordnung in der Judenfrage	26/04/1936	Dr. Otto Maria Karpfen
Echter und falscher Antibolschevismus	12/07/1936	Dr. Otto Maria Fidelis
Geisteswissenschaft oder Paranoia?	19/07/1936.	Dr. Otto Maria Fidelis
Dogmen und "Dogmen"	04/10/1936	Dr. Otto Maria Fidelis
Die Frage aller Fragen (Neue Leben-Jesus-Literatur)	21/02/1937	Dr. Otto Maria Fidelis

13 *"Als Österreicher müssen wir die Fahne ergreifen, die den müden Verteidigern des wahren Reichsgedankens jenseits unserer Grenzen entglitt. Denn der wahre Reichsgedanke war bis zu unserer Zeit nicht auf Österreich beschränkt. Er lebt als heiliges Erbgut im deutschen katholischen Volke."* Ibidem.

Em fevereiro de 1934 ocorreram intensas manifestações de trabalhadores em Viena, que culminaram com uma greve geral decretada pelo Partido Social-democrata. Esses acontecimentos mergulharam o país e, em especial, a capital Viena, em uma declarada guerra civil que durou alguns dias. Foi o pretexto para Dollfuss dissolver o parlamento e a atuação dos partidos políticos, com exceção do seu próprio, a *Vaterlandische Front*.

O cenário político de então mostrava-se bastante complexo, visto que Dollfuss mantinha-se determinado a lutar, ao mesmo tempo, contra o nacional-socialismo e a democracia parlamentar, da qual ele começou a se afastar em setembro de 1933. Como forma de pôr fim à crise, Dollfuss convocou o parlamento para instituir o Estado Corporativo Cristão. Dez meses depois, no auge da crise política na capital austríaca, houve uma tentativa frustrada de golpe de estado protagonizada por um grupo de nazistas austríacos que, disfarçados de policiais, invadiram o prédio da chancelaria para tomar à força o poder, e que resultou no assassinato de Dollfuss, em 25 de julho de 1934.

Assim, o contexto imediato desses artigos é o ano de 1934, marcado por dramáticos acontecimentos políticos na Áustria, como a crise no governo Dollfuss que o levou a reprimir manifestações de trabalhadores em Viena e Linz e, por fim, a conspiração nazista que culminou com a morte do chanceler austríaco. Otto Karpfen refere-se explicitamente a esse episódio ao escrever que "a morte sacrificial do chanceler Dollfuss foi um sinal apocalíptico em uma época apocalíptica". Em seguida, completa, em tom apologético: "Do sangue deste mártir brotará a semente do Reino de Deus, que nós temos que defender contra o Reino do Anticristo".[14]

Os vínculos políticos e ideológicos entre Otto Karpfen e Engelbert Dollfuss são evidenciados não apenas por sua atuação no semanário austríaco, mas pelo tom veemente e apologético com que se refere ao chanceler austríaco que acabava de sofrer um atentado fatal.

UM SEMANÁRIO ENGAJADO

O jornal *Der Christliche Ständestaat* começou a circular em dezembro de 1933 e a última edição foi publicada em março de 1938. Seu diretor

14 "*Der Opfertod des Bundeskanzlers Dollfuß war ein apokalyptisches Zeichen in einer apokalyptischen Zeit. Aus dem Blut dieses Märtyrers erwächst der Samen des Gottesreiches, das wir gegen das Reich des Antichristen zu verteidigen haben.*" Ibidem.

era Dietrich von Hildebrand, Klaus Dohrn era o chefe de redação, e ambos eram alemães que emigraram para a Áustria durante o Terceiro Reich. Chegando em Viena, engajaram-se na luta contra a crescente influência do nacional-socialismo, a partir de um ponto de vista que considerava a Áustria como o único estado da Europa a ter uma posição de resistência ao nacional-socialismo baseado em um fundamento católico. De acordo com Rudolf Ebneth, tais ideias vinham ao encontro dos interesses do chanceler Engelbert Dollfuss, que apoiou e financiou o surgimento do veículo:

> Ao lado de Hildebrand e Dohrn, outros emigrantes alemães também atuaram em *Der Christliche Ständestaat*. No entanto, em sua maioria, a equipe era formada por austríacos. O título do jornal inspirava-se no programa de governo de Dollfuss, que concebia o estado austríaco como uma instituição cristã e alemã. O posicionamento central do veículo estava, porém, na luta contra o nacional-socialismo.[15]

Der Christliche Ständestaat surge, portanto, como um jornal explicitamente alinhado com o governo do então chanceler Dollfuss. Ebneth destaca a posição de Hildebrand à frente de *Der Christliche Ständestaat*, principalmente no que se refere à sua compreensão quanto ao papel que a Áustria poderia exercer ao liderar um movimento de resistência ao nacional-socialismo. Nesse sentido, a visão que Otto Karpfen expressa em seus artigos para o jornal está intimamente ligada a essa concepção: "Os emigrantes Hildebrand e Dohrm insistiam em fundamentos católicos como forma de resistir ao nacional-socialismo e, com isso, buscavam garantir a particularidade e a independência da Áustria".[16]

Com periodicidade semanal, o jornal possuía entre 22 e 24 páginas e, no aspecto editorial, dividia-se em três grandes seções: a primeira concentrava de quatro a oito artigos longos, com até cinco páginas;

---

15 "*Neben Hildebrand und Dohrn wirkten beim 'Christlichen Ständestaat' weitere deutsche Emigranten, die überwiegende Mehrheit der Mitarbeiter wurde jedoch von Österreichern gebildet. Der Titel der Zeitschrift lehnte sich zwar an Dollfuß' Staatsprogramm an, das die Errichtung des christlichen, deutschen, ständisch gegliederten Bundesstaates Österreich vorsah. Die Hauptzielsetzung des Blattes lag jedoch im Kampf gegen den Nationalsozialismus.*" EBNETH, Rudolf. *Die österreichische Wochenschrift 'Der Christliche Ständestaat'*. Mainz: Matthias-Grünewald Verlag, 1976, p. 2.

16 "*Die Emigranten Hildebrand und Dohrn wollten aus einer betont katholischen Grundhaltung dem Nationalsozialismus Widerstand leisten und hierbei Österreichs Ringen und Eigenständigkeit und Unabhängigkeit unterstützen und für ihre Ziele benützen.*" Ibidem, p. 15.

em seguida, vinha a seção *Blick in die Zeit*, com cerca de duas páginas, dedicada a assuntos de política interna e externa; e a terceira parte, intitulada *Notizen und Glossen*, de duas a três páginas, cobria assuntos especiais de política austríaca, como entrevistas com políticos importantes e ocorrências no Terceiro Reich, como leis e decretos, políticas da igreja católica, comunicados emitidos por autoridades do nacional-socialismo, e assuntos culturais da Áustria e da Alemanha.

Nesse espaço – *Notizen und Glossen* – também havia comentários sobre livros recém-lançados e sinopses de artigos publicados em órgãos de imprensa do país e do estrangeiro. Nesta editoria, não raro havia uma nota polêmica, motivada por algum artigo que gerava uma contenda ou réplica. No que se refere a assuntos ligados ao nacional-socialismo, com frequência eram reproduzidos trechos de outros jornais ou revistas.

Por fim, cabe ressaltar que, a partir da edição 33, de 18 de agosto de 1935, *Der Christliche Ständestaat* passa a publicar uma seção intitulada *Notizen vom deutschen Kulturkampf*, destinada a cobrir assuntos relacionados ao crescimento da influência e da pressão oriundas das forças de poder do nacional-socialismo contra os opositores desse regime político na Alemanha, assim como eram relatadas as pressões sofridas pela igreja católica e sua comunidade na Alemanha. Nesse sentido, cabe ressaltar que, como explica Ebneth, o objetivo principal do jornal vienense era a luta contra o nacional-socialismo e o bolchevismo e a defesa da independência do país, em sintonia com o programa de governo do chanceler Dollfuss, que manifestava seu apoio ao projeto editorial de *Der Christliche Ständestaat*:

> Assim, ao decidir-se pela luta determinada da Áustria contra o nacional-socialismo e o bolchevismo, o *Christliche Ständestaat* leva em consideração os valores da cultura ocidental cristã presentes no programa de governo de Dollfuss e o desejo dos austríacos por um Estado independente.[17]

Em 11 de julho de 1936, Áustria e Alemanha assinam um acordo amplo, que estreitava as relações entre os dois países e deixava a Áustria numa posição de dependência econômica em relação à Alemanha. Um

---

17 "*Da Österreich sich zum Kampfe gegen Nationalsozialismus und Bolschewismus entschlossen habe und da die Werte christlich-abendländischer Kultur im Staatsprogramm Dollfuß' Berücksichtigt würden, unterstützte der CS den österreichischen Staatsgedanken und Unabhängigkeitswillen.*" Ibidem, p. 19.

dos efeitos desse acordo foram restrições à liberdade de imprensa. A partir de então, artigos com críticas explícitas ao nacional-socialismo deixaram de ser publicados em *Der Christliche Ständestaat*, visto que este acordo enfraqueceu consideravelmente a posição política da Áustria em relação ao Reich alemão, além de ter prejudicado enormemente o trabalho da imprensa austríaca a partir de então, principalmente daqueles veículos que publicavam opiniões contrárias ou com algum conteúdo crítico ao Terceiro Reich.

O CATOLICISMO POLÍTICO E A AÇÃO CATÓLICA

O projeto político do catolicismo e da Ação Católica encontrou na imprensa austríaca da época grande espaço de discussão, e os artigos de Otto Karpfen em *Der Christliche Ständestaat* inserem-se nesse contexto. Manifestação da religiosidade na vida pública, o catolicismo político em questão precisa ser compreendido como uma ação religiosa que se utiliza de meios políticos no contexto maior de um enfraquecimento das posições públicas da Igreja no mundo contemporâneo. Esta manifestação da religiosidade na política (*Erscheinungsform der Religiosität im Politischen*) surge, assim, em decorrência do processo de secularização do mundo moderno, que se consolida com a dissolução da unidade religiosa que havia até o período absolutista e, portanto, pré-revolucionário.

É nesse contexto, pois, que deve ser compreendida a atuação de Otto Karpfen em *Der Christliche Ständestaat*, assim como o próprio papel desempenhado pelo veículo, que era bem mais do que um jornal católico: era um veículo dirigido à intelectualidade católica, conforme explica Ebneth: “A profissão de fé de *Christliche Ständestaat* no catolicismo político inclui um convite ao engajamento político de todos os católicos e está baseado na concepção de uma igreja e uma religião universais”.[18]

No artigo “Catolicismo político e Ação Católica”, publicado em 1934, Otto Karpfen deixa explícita sua concepção de Estado, assim como o significado da Ação Católica, cuja tarefa era auxiliar o Estado na condução da vida pública:

> O Estado não deve ser demoníaco, mas ele pode se tornar. E aqui nos damos conta de que é justamente a nossa tarefa católica ajudar o

18 “*Das Bekenntnis des CS zum politischen Katholizismus beinhaltete die Aufforderung zum politischen Engagement für alle Katholiken und stützte sich vornehmlich auf eine für Kirche und Religion postulierte Universalität.*” Ibidem, p. 31.

> Estado a se libertar dessa condição diabólica e a "instaurar em Cristo" a sua existência, recebida pela graça de Deus.[19]

Como se vê, tratava-se de auxiliar o Estado a libertar-se de sua existência "demoníaca" e, "com a graça de Deus", propiciar sua "instauração em Cristo". Mais adiante, Karpfen reitera a urgência desta missão, pois "o diabo, o inimigo 'anda ao redor como um leão, rugindo e procurando a quem possa devorar' (1Pd 5,8)".[20]

A Ação Católica, por sua vez, é definida por Karpfen como um instrumento da Igreja com a finalidade de ajudá-la na divulgação e na defesa das lições e dos fundamentos morais que regem tanto a vida privada quanto a vida pública. Diz ele:

> A Ação Católica não deve ser um instrumento político e de modo algum deseja sê-lo. Ela é um instrumento que, com a ajuda da Igreja, que, aliás, não é apenas uma religião, mas um ensinamento de ordem moral, nos ajuda na interiorização daqueles princípios religiosos e morais que nos guiam na vida pública e na vida privada.[21]

Neste ponto, cabe perguntar sobre o significado da atuação do catolicismo político na Áustria daquele período. Diante do crescente recolhimento dos padres católicos da vida pública, observa-se um processo de laicização da atuação católica. Otto Karpfen era, ele próprio, um católico laico. Ocupou-se desta questão em artigo publicado em Viena em 10 de junho de 1934, em que faz uma resenha de obra que criticava justamente a situação da igreja católica naquele momento.[22]

O autor do livro resenhado, Ignaz Zangerle, critica os católicos por terem se isolado da vida pública. Para Karpfen, a crítica não é justa, na medida em que o afastamento do clero da vida pública seria resultado de uma nova configuração do Estado, que agora era uma República. Ao mesmo tempo, ele reconhece a necessidade que os católicos – conscientes

---

19 *"Der Staat muss nicht teuflisch sein, aber es kann es werden. Und wo wir solches bemerken, da ist es eben unsere katholische Aufgabe, dem Staat zu helfen, sich von diesem Teuflischen zu befreien und seine Existenz, die er von Gottes Gnaden empfangen hat, 'in Christus einzurichten'."* KARPFEN, Otto. *"Politischer Katholizismus und katholische Aktion"*. *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 01 jul. 1934, pp. 14-15.

20 Ibidem, p. 15.

21 "*Die katholische Aktion ist kein politisches Instrument, soll und will es auch gar nicht sein. Sie ist ein Instrument, mit dessen Hilfe die Kirche, die nicht nur ein religiöses, sondern auch ein moralisches Lehramt verwaltet, ihre religiösen und moralischen Grundsätze in das private wie in das öffentliche Leben hineintragen Will.*" Ibidem, p. 14.

22 KARPFEN, Otto. "*Um den Sinn der Katholischen Aktion*". *Berichte zur Kultur und Zeitgeschichte*, n. 208, Viena, 10 jun. 1934, pp. 640-644.

de sua responsabilidade junto à opinião pública – têm de deixar o isolamento. “A responsabilidade dos católicos no mundo deve ser a de abandonar o isolamento da Igreja”, escreve ele.[23]

Interessa destacar, neste artigo, a visão de Otto Karpfen sobre a questão. No contexto do processo de secularização do mundo moderno, Karpfen relata o fenômeno da deseuropeização da igreja católica. Mais do que isso, ele constata um processo de desterritorialização da Igreja, que deixa de estar centralizada neste ou naquele país: “Não há mais países católicos ou povos católicos, e a Igreja passa a ter uma existência sem pátria”.[24] Além disso, “a Igreja se desterritorializa; ela assume a difícil feição da diáspora. E paga o preço de uma cada vez maior interiorização, contribuindo assim para o destino medíocre de seus numerosos convertidos”.[25]

Apesar desse processo, Karpfen insiste para que os católicos de seu país abandonem o isolamento. Ele parece perceber que a Ação Católica necessita da atuação dos padres, num trabalho conjunto com os laicos. Para ele, no entanto, não se trata de uma retirada dos bispos e padres da vida pública, mas sim de assumir uma postura mais adequada ao momento político. Trata-se, pois, de criar as condições apropriadas para a consolidação de um Estado cristão.

Por fim, argumenta que a situação política na Áustria não pode ser compreendida em sua totalidade sem levar em conta o fenômeno do fascismo. Otto Karpfen refere-se, aqui, às crescentes pressões do nacional-socialismo sobre a Igreja, tanto na Áustria quanto na Alemanha: “Quando a gente olha para a evolução dos acontecimentos na Áustria, e para a sua roupagem teocrática, então, podemos concordar de coração”.[26] Ainda que a passagem seja um tanto quanto ambígua, não deixa dúvida sobre o alinhamento de Otto Karpfen com o catolicismo político.

O artigo “Destino e fim do catolicismo político” é, talvez, aquele em que Otto Karpfen mais se preocupa em explicitar as bases históricas de sua defesa do catolicismo político. Inicia referindo-se à decadência desta visão política na Europa Central que, após 1918, parece estar morta. Em

---

23 “*Die Verantwortlichkeit für katholisches Wesen in der Welt aber muß die Kirche den ‘einzelnen’ überlassen.*” Ibidem, p. 641.

24 “*Es gibt keine “katholischen Länder” und “katholischen Völker“ mehr, die Kirche löst sich, vom Boden los.*” Ibidem.

25 “*Die Kirche entterritorialisiert sich. Sie nimmt die schwierige Lebensform der Diaspora an, erkauft aber um diesen Preis eine stets wachsende Verinnerlichung, zu der schicksalmäßig auch die zahlreichen Konvertiten beitragen.*” Ibidem.

26 “*Wenn man übersieht, dass die Entwicklung in Österreich einen Zug ins Theokratische trägt, den wir von Herzen zu bejahen haben.*” Ibidem, p. 644.

países como Hungria, Tchecoslováquia, Bélgica, Holanda e Suíça, o enfraquecimento de partidos situados ao centro do espectro político ou mesmo ligados ao movimento social-cristão provoca uma decadência do catolicismo político. "O catolicismo político parece morto", escreve.[27] A luta da igreja católica, explica, é uma luta para instaurar o reino de Deus, que não é deste mundo, é espiritual. Ao mesmo tempo, Karpfen escreve que a Igreja "não serve nem à paixão das massas, nem à paixão do *Führer*, mas intervém em favor da efetivação da sublime lei moral, deixando à posteridade, como um legado, seus fundamentos sagrados".[28]

O trecho acima revela a posição contrária de Otto Karpfen ao nacional-socialismo, em referência explícita à figura do "*Führer*". Seu ponto de vista é sempre histórico e teológico, ao destacar que a atuação do catolicismo político remonta à Idade Média e ao papel exercido pelos papas, pelos reis e pelos senhores feudais, responsáveis pelo processo de cristianização dos povos, assim como pela consolidação da cultura europeia pelos papas durante a Renascença. Hoje, no entanto, os mecanismos de ação do catolicismo político materializam-se nos partidos políticos, instituições apropriadas e típicas do século da democracia.[29]

Mas isso não quer dizer que haja sempre uma identidade entre o catolicismo político e os partidos políticos católicos. Essa é a questão que ele procura destacar, e o faz examinando o contexto dos partidos católicos na Alemanha que, naquele momento, parecem-lhe pouco católicos. Ao defender a necessidade de uma atuação política dos católicos, Karpfen não deixa de enfatizar a devastação política e religiosa, moral e cultural que tomou conta do povo alemão sob o nazismo: "Devemos lembrar o enorme estrago político e religioso, moral e cultural que o Nacional-socialismo tem infligido ao povo alemão e reconhecer a necessidade de uma política da fé para os católicos".[30]

Enquanto representante da igreja católica na vida pública, o catolicismo político tem uma tarefa importante a desempenhar, a começar pela ideia de que "não pode haver separação, para o catolicismo,

---

27 KARPFEN, Otto. "*Ende und Glück des politischen Katholizismus*". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 10 fev. 1935, p. 138.

28 "*Die katholische Kirche dient weder den Leidenschaften der Masse noch den Leidenschaften der Führer, sondern tritt in der Welt für die Durchführung des erhabenen Sittengesetzes ein, das ihr von ihrem göttlichen Stifter hinterlassen wurde.*" Ibidem.

29 Ibidem.

30 "*Man muss sich nur der ungeheuren politischen und religiösen, sittlichen und kulturellen Verheerungen erinnern, die der Nationalsozialismus über das deutsche Volk gebracht hat, um die Notwendigkeit einer Politik aus dem Glauben, aus dem katholischen Glauben, sofort einzusehen.*" Ibidem, p. 139.

entre moral pública e moral privada".[31] Deste modo, o ideal da Ação Católica inclui lições tanto para a vida pública quanto para a vida privada, tanto para a política interna quanto para a externa, abrangendo também orientações para as políticas sociais e culturais.

Para Karpfen, "esta fé despertará a alma e trará resultados".[32] O fecho do artigo não deixa dúvidas desta verdadeira profissão de fé e de política: "Este é também o significado da palavra do Papa: *Omnia instaurare in Christo*.[33]

Também merece destaque o momento que, em outro artigo, Otto Karpfen examina a situação da Igreja na Alemanha, que vinha sofrendo pressões crescentes do Partido Nazista desde 1933. Para o crítico, primeiro foi a igreja evangélica que se viu rebaixada à condição de subserviência ao Estado e, agora, as coerções do nacional-socialismo direcionam-se à igreja católica, que passa a ser vista como inimiga do Estado. O posicionamento do autor diante do avanço do nacional-socialismo é ainda mais explícito no trecho a seguir, em que ele faz referência à delicada situação política vivida pela Alemanha, com ameaças cada vez maiores aos direitos individuais e à livre expressão: "Roubar fortunas de associações, abafar os jornais, afligir organizações, trancar padres em campos de concentração, insultar bispos, sitiar palácios episcopais, cuspir em crucifixos".[34]

Uma das perguntas que buscamos responder diz respeito ao posicionamento de Otto Karpfen em relação à ascensão do nazismo não só na Alemanha, mas principalmente na Áustria. Karpfen critica a apropriação de bens pessoais e propriedades e condena a censura à imprensa e a repressão sofrida pelas associações e grupos diversos da sociedade civil. No entanto, cabe destacar aqui o trecho em que ele se refere ao confinamento de padres em campos de concentração. Portanto, em julho de 1934, quando o artigo foi publicado, Karpfen não só tinha conhecimento da existência de campos como já os criticava, ainda que sua preocupação recaísse exclusivamente sobre os padres e sacerdotes católicos.

As preocupações de Otto Karpfen sobre a situação da igreja católica

---

31 Ibidem, p. 140.

32 "*Dieser Glaube, der in den Seelen erweckt wird, muss auch Früchte tragen.*" Ibidem.

33 "*Auch das ist ein Sinn des Papstwortes:* Omnia instaurare in Christo." Ibidem.

34 "*Vereinsvermögen zu stehlen, Zeitungen zu unterdrücken, Vereine zu drangsalieren, Priester in Konzentrationslager zu sperren, Bischöfe zu beschimpfen, Bischofspalais zu belagern, Kruzifixe zu bespeien.*" KARPFEN, Otto. "*Politischer Katholizismus und katholische Aktion*". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 01 jul. 1934, p. 15.

na Alemanha refletiam a perturbação provocada pelo regime nazista às igrejas protestante e católica. Como explica Baranowski,

> apesar das garantias de Hitler, ao subir ao poder, de que o regime respeitaria a posição social, cultural e legal das igrejas, e o sincero, mas não ortodoxo, cristianismo da liderança nazista, as práticas de militantes locais e regionais do partido minaram tais garantias.[35]

Cada qual a seu modo, tanto a igreja católica quanto a protestante buscaram reagir ao avanço do nacional-socialismo, mas sem obter sucesso. Houve perseguição e destituição de bispos protestantes nos estados da Baviera e Württemberg, em 1934, no contexto de uma campanha "germânico-cristã para 'nazificar' a estrutura da Igreja", o que acabou gerando uma igreja confessional, simpática ao regime nazista.[36]

Ao final, o sentimento de Otto Karpfen era de preocupação com aquilo que ele denomina de desgraça que se aproxima. Para ele, a Ação Católica é o instrumento que a Igreja possui para impedir que isso aconteça, ou seja, que o nacional-socialismo "estenda suas garras sobre a Igreja de Roma". Como escreve em seguida, "o sangue dos mártires é a semente do Reino".[37]

A crítica a uma concepção totalitária de Estado e a comparação entre o que se passava na Alemanha e na Áustria em 1934 é o tema central do artigo "A Áustria é um Estado total?". A preocupação de Karpfen neste artigo está em buscar argumentos de ordem moral e pressupostos religiosos para fundamentar sua luta contra o totalitarismo imposto pelo nacional-socialismo. O autor se pergunta se a nova Áustria é ou não um Estado totalitário e também sobre o que seria, em essência, um Estado totalitário.[38]

Para responder, o autor desenvolve uma análise histórica sobre a democracia enquanto vontade do povo, que tem seu símbolo maior na Revolução Francesa de 1789, em que o Estado já não pode mais servir aos interesses de poucos, mas precisa olhar para todo o conjunto da sociedade. Como reconhecer a vontade do povo? Muito simples: pelo voto, é a resposta. Mas a questão não se esgota aí. Para o autor, garantir a vontade do povo por meio do voto não é uma operação tão fácil, pois o jogo político faz emergir

---

35 BARANOWSKI, Shelley. *Império nazista: o imperialismo e o colonialismo alemão de Bismarck a Hitler*. Tradução de Fernanda Brito Brincoletto. São Paulo: Edipro, 2014, p. 216.

36 Ibidem, pp. 216-217.

37 "*Das Blut der Märtyrer ist der Same des Reiches*". KARPFEN, Otto. Op. cit., p. 15.

38 KARPFEN, Otto. "*Ist Österreich ein totaler Staat?*". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 16 set. 1934, pp. 7-9.

a pressão dos grupos de interesse e a defesa de diferentes visões de mundo representadas pelos partidos. Aos poucos, estes acabam por defender seus próprios interesses e não mais os daqueles que os elegeram. "O sufrágio universal era a panaceia político-estatal dos democratas e, ao mesmo tempo, o calcanhar de Aquiles da democracia", escreve.[39]

O artigo apresenta outra particularidade relacionada à posição política de Otto Karpfen: aqui, ele dirige uma crítica a Goebbels, ministro do Reich, responsável direto pela propaganda nazista e pela diminuição crescente das liberdades civis e de opinião na Alemanha:

> Assim afirmou o ministro do Reich, Dr. Goebbels, com consequência significativa, e para gáudio do mundo: ninguém está no seu direito fora do nacional-socialismo. Ou seja, aqueles que não são nacional-socialistas, então não têm razão, ou, se têm, logo são nacional-socialistas.[40]

O tom do artigo é de ironia, e de crítica, como no trecho seguinte, em que ele diz que, diante de tal afirmação, o mundo só pode existir se for nacional-socialista. As consequências são o predomínio de um Estado total, onipresente e onipotente sobre a sociedade: "Assim, não há caminho no mundo senão no nacional-socialismo. Na política, na igreja, na arte, na literatura, na economia, em muitas outras coisas, não há nada que não seja nacional-socialista".[41]

É evidente aqui o tom de ironia com que Otto Karpfen critica o totalitarismo implícito na ideologia do *Reich* alemão. Mesmo quando discute a natureza do Estado total, que implica um movimento sem fim, dialético, que tem início com a revolução, mas que deve ser permanente, ao qual se seguirá uma segunda revolução, Karpfen identifica nesse movimento o caminho do mito na política, que se alimenta da autoglorificação e de um alvo sedutor, que é a revolução. Notemos que Otto Karpfen se distancia tanto do nacional-socialismo, quanto da concepção marxista da história. Nessas duas vertentes políticas, são os valores cristãos que estão sendo esquecidos e, como vimos, para ele a solução passa pelo catolicismo.

---

39 "*Das allgemeine Wahlrecht war die staatspolitische Panazee der Demokraten und zugleich die Achillesferse der Demokratie.*" KARPFEN, Otto. Ibidem, p. 7.

40 "*So hat Reichsminister Dr. Goebbels mit anerkennenswerter Konsequenz und zum Gaudium der Welt einmal erklärt: "Außer uns Nationalsozialisten hat niemand recht. Denn entweder der andere ist kein Nationalsozialist, dann hat er unrecht, oder er hat recht, dann ist er Nationalsozialist.*" Ibidem, p. 8.

41 "*Nun besteht aber die Welt keineswegs aus lauter Nationalsozialisten. Ja, nicht einmal Deutschland besteht aus lauter Nationalsozialisten. In Politik, Kirche, Kunst, Literatur, Wirtschaft gibt es eine ganze Menge Dinge, die nicht nationalsozialistisch sind.*" Ibidem.

Este argumento, aliás, parece ser uma das constantes do pensamento de Otto Karpfen em seus artigos europeus. A recusa tanto do nacional-socialismo quanto do bolchevismo dá o tom do artigo "Antibolchevismo autêntico e falso".[42]

Nesse texto, cujo mote é uma conferência do Cardeal Innitzer ocorrida no Sophiensaal, em Viena, ele procura deixar claro que a crítica ao bolchevismo se dá em outra dimensão, a partir de sua condição de católico e de austríaco, e busca, assim, uma posição alternativa tanto a Hitler quanto a Stalin. A abertura do artigo parece-nos significativa para compreender seu ponto de vista, explicitamente católico:

> Em um momento em que a Áustria sai vitoriosa do perigo bolchevista, o cardeal Innitzer profere, numa reunião no Sophiensaal, palavras memoráveis que ainda hoje merecem ser seguidas. O cardeal disse: "A Igreja condena e rejeita o bolchevismo, mas, nem por isso, apoia ou aprova indistintamente todos os movimentos e métodos dirigidos contra o bolchevismo." [43]

A crítica que Otto Karpfen dirige ao bolchevismo não pode ser confundida com a crítica que o nacional-socialismo dirigia ao regime soviético. Seu ponto de vista é distinto e Karpfen tinha plena consciência de que era preciso marcar essa posição. "Podemos ser antibolchevistas, desde que continuemos a ser culturalmente católicos e ocidentais", escreve em outro trecho.[44]

A dicotomia ocidental-católico é a chave pela qual ele vai examinar as matrizes teóricas do bolchevismo, composto, segundo ele, por três elementos. O primeiro elemento está na antirreligiosidade de seu messianismo social, derivada de uma matriz pan-eslava que, por sua vez, tem origem no messianismo judaico-profético de Marx. Há também um fator europeu no bolchevismo, que traz as marcas de um cristianismo secularizado. E, por fim, Otto Karpfen identifica

---

42 KARPFEN, Otto. "*Echter und falscher Antibolschewismus*". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 12 jul. 1936, pp. 658-660.

43 "*In einem Zeitpunkt, als in Österreich selbst eine schwere bolschewistische Gefahr, eine weit schwerere als heute, sprach Kardinal Innitzer bei einer Versammlung im Sophiensaal denkwürdige Worte, die auch heute beherzigt zu werden verdienen. Der Kardinal sagte damals: "Die Kirche verdamme und verwerfe wohl den Bolschewismus, aber sie begrüße und billige deswegen noch nicht unterschiedslos alle Bewegungen und Methoden, die sich gegen den Bolschewismus richten.*" Ibidem, p. 658.

44 "*Man kann nämlich Antibolschewist sein, weil man Katholik und abendländischer Kulturmensch bleiben Will.*" Ibidem, p. 659.

um elemento alemão no bolchevismo, traduzido pela negação da religiosidade da filosofia de Feuerbach e pela dialética de Hegel. Deste modo, os métodos bolchevistas são, para Karpfen, "não europeus, não ocidentais e não cristãos".[45]

Por fim, fica a convicção de Otto Karpfen quanto à necessidade de marcar uma posição frente ao bolchevismo, mas também, e principalmente, frente ao nacional-socialismo:

> Lutamos contra o bolchevismo em outra dimensão. Como católicos e austríacos, não estamos nem a favor dos capitalistas, nem tampouco dos nacional-socialistas. Buscamos uma posição alternativa: Hitler ou Stalin? *Schuschnigg*!, respondemos com convicção.[46]

Essa declaração, feita em 12 de julho de 1936, dois anos depois do assassinato de Dollfuss, quando a situação política austríaca que conduziria ao Anschluss já atingia seu ponto crítico, era não só uma prova do distanciamento de Otto Karpfen em relação a Hitler, mas, principalmente, um indicativo de que ele permanecia fiel às suas convicções, e leal ao grupo político ao qual estava ligado, sinal de que não acreditava no colapso da Áustria sob o domínio de Hitler.

O argumento de Otto Karpfen se completa ao afirmar que o Estado totalitário é governado por um único partido todo poderoso, uma elite que possui capacidade para gerir os destinos do Estado, de uma nação. Nesse ponto, Karpfen faz menção a uma experiência política na Espanha, em que o conceito de elite deriva do universalismo cristão, representado por um "*Stand-Staat*", com origens no catolicismo medieval.

O posicionamento crítico de Otto Karpfen diante do nacional-socialismo está presente também no artigo "Sonho e realidade", de fevereiro de 1935.[47] Aqui, o jornalista é veemente ao escrever que a essência do nacional-socialismo é o Estado totalitário, que representa uma perigosa secularização dos valores cristãos. Para ele, o Estado totalitário imposto pelo nacional-socialismo não é outra coisa senão uma igreja do ateísmo:

---

45 "*Ganz und gar uneuropäisch, unabendländisch und unchristlich aber ist die bolschewistische Methode.*" Ibidem, pp. 659-660.

46 "*Wir bekämpfen den Bolschewismus aus anderen Tiefen heraus. Weder als Kapitalisten noch als Nationalsozialisten, sondern als Katholiken und als Österreicher. Und vor die Alternative gestellt: Hitler oder Stalin? Antworten wir mit Überzeugung: Schuschnigg!*" Ibidem, p. 660.

47 KARPFEN, Otto. "*Traum und Wirklichkeit*". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 24 fev. 1935, pp. 181-183.

> A essência do vitorioso nacional-socialismo é o Estado total. E o que temos a temer deste Estado total é a perigosa secularização dos valores cristãos. A concretização deste Estado total passa por uma igreja ateísta, que vem acompanhada de um ateísmo sem consciência.[48]

Karpfen fecha o artigo referindo-se à atmosfera pesada, de opressão, instaurada pelo Terceiro Reich, que turva a visão dos estudiosos. Refere-se aos acontecimentos de 25 de julho de 1934, quando nazistas austríacos invadiram a Prefeitura de Viena, numa tentativa de golpe que resultou na morte de Dollfuss, e alerta para a necessidade de não esquecermos a lição do catolicismo político.[49]

Em 29 de julho de 1934, Otto Karpfen publica um artigo emblemático em dois sentidos: é de extrema importância para o conhecimento de suas posições políticas e igualmente útil para situar o seu lugar de fala. Trata-se de "E agora: revolução conservadora?".[50] Nele, Karpfen pergunta sobre o significado da palavra conservador e sua relação com o conceito de revolução.

O jornalista inicia seu artigo referindo-se a Hitler e sua declaração, de 30 de junho daquele ano, de que o Terceiro Reich teria a duração de mil anos. Em seguida, compara os seguidores de Hitler aos velhos conservadores prussianos, questionando se estes teriam condições, quer por sua estrutura, quer por sua linhagem, de assumir um papel de liderança na Alemanha.[51] Em seguida, diz que o nacional-socialismo está, naquele momento, personificado não mais em Hitler, mas em Hermann Göring que, por sua vez, "não permitirá que o poder lhe seja tirado tão facilmente".[52] Isso implicará, segundo Karpfen, numa segunda revolução, desta vez de direita, ao que ele propõe discutir no artigo o problema da "Revolução conservadora".

Para Karpfen, o nacional-socialismo tem atuado com duas palavras de ordem, ambas inspiradas no teórico Moeller van den Bruck. São elas: Terceiro

---

48 "*Das Wesen des siegreichen Nationalsozialismus ist der totale Staat. Von diesem totalen Staat ist aber nichts mehr zu befürchten als eine gefährliche Säkularisation der christlichen Werte. (...) Dieser so verwirklichte totale Staat ist nichts anderes als eine atheistische Kirche, nur mit dem gefährlichen Begleitumstand, daß der Atheismus den Beteiligten nicht zum Bewusstsein kommt.*" Ibidem, p. 182.

49 "[...] *nur an eine deutsche Lehrkanzel sollte er vorsichtshalber nicht übersiedeln.*" Ibidem, p. 183.

50 KARPFEN, Otto. "*Und jetzt: Konservative Revolution?*". *Der Christliche Ständestaat*, Viena, 29 jul. 1934, pp. 12-14.

51 "[...] *ob der preußische Konservativismus nach seiner Struktur und seiner Herkunft heute überhaupt noch die Fähigkeit besitzt, eine zukünftige Führerrolle in Deutschland zu übernehmen.*" Ibidem, p. 12.

52 "*Der Nationalsozialismus, verkörpert nicht mehr in Hitler, sondern in Göring, wird sich die Macht nicht gutwillig entwinden lassen.*" Ibidem.

Reich e Revolução conservadora. Ao discorrer sobre o conceito de Terceiro Reich, Karpfen ressalta que se trata de palavra antiquíssima e que, agora, vem sendo usada numa referência ao futuro. Remete a Dostoiévski, Fichte, Lessing, Thomaz Münzer, e outros mais, desfilando extensa genealogia.

O jornalista reconhece que a essência do nacional-socialismo é revolucionária, e de modo algum conservadora. Para ele, importa mais o conceito de conservador e o modo como o nacional-socialismo vinha se apropriando de tal conceito. Como entender isso? Ao associar o nacional-socialismo ao conservadorismo prussiano, ele busca preservar a ligação do conceito de conservadorismo com a tradição do catolicismo ocidental, romano.

O que deseja, no fundo, a Revolução conservadora? Por trás do questionamento sobre as condições de possibilidade de uma revolução conservadora, de uma revolução não conservadora e, também, da existência de um conservadorismo não revolucionário, Karpfen conclui que o nacional-socialismo se anuncia como conservador mas, na verdade, pratica um falso conservadorismo. "O que é, com efeito, ser conservador?"[53]

Para Karpfen, o conceito de conservadorismo está ligado à consciência do pecado. É isso que ele espera do governante ou do estadista conservador: que reconheça o peso e a importância do pecado.[54] "Os grandes teóricos do Estado do século XIX, conservadores, como De Maistre e Donoso Cortés, mostram esta ligação entre consciência do pecado e tradicionalismo, que é próprio ao pensamento conservador", escreve.[55] Este argumento está na base, também, da crítica ao nacional-socialismo, que recusaria, segundo ele, o conceito cristão de pecado: "Somente aqueles que abraçam o conceito cristão de pecado fazem parte do Ocidente cristão".[56]

Para o jornalista vienense, esta é a "verdadeira face da revolução nacional-socialista", cujos métodos de ação, seus instrumentos, servem ao conservadorismo prussiano (numa referência indireta mas inequívoca ao Estado prussiano de Frederico, o Grande, e ao império alemão de Bismarck), derrotado na Primeira Guerra Mundial e pela República de Weimar.[57] Na

53 "*Was ist eigentlich konservativ?*". Ibidem, p. 14.

54 "*Der konservative Staatsmann weiß um die Sünde.*" Ibidem.

55 "*Die größten konservativen Staatsdenker des 19. Jahrhunderts, ein de Maistre oder Donoso Cortés, weisen diese Verbindung von Sündenbewusstsein und Traditionalismus auf, die dem konservativen Denken eigen ist.*" Ibidem.

56 "*Nur wer aber diesen christlichen Sündenbegriff annimmt, gehört zum christlichen Abendland.*" Ibidem.

57 "*Dies ist das wahre Gesicht der nationalsozialistischen Revolution. [...] Dies ist das Wesen des Instrumen-*

sequência do artigo, Karpfen questiona o próprio significado de Weimar, e a falsa oposição entre esta e Potsdam: "A política na Alemanha dos últimos quinze anos tem sido interpretada como uma luta entre Potsdam e Weimar. Mas o que foi, afinal, Weimar?". Para ele, a "verdadeira luta de Potsdam não é contra Weimar, mas sim contra Colônia e Munique".[58]

Decorre daí a antiga rivalidade entre Prússia e Áustria, cuja história remonta aos tempos de Maria Tereza e à derrota da Áustria para a Prússia em 1866, rivalidade esta que opõe o conservadorismo prussiano ao catolicismo político:

> O catolicismo político, com a força da sua ideia de Reich católico, opõe-se a Potsdam, e esta ligação significa a oposição entre a ideia de Estado de direito e Estado de violência. Todos os grandes pensadores e autores do catolicismo político alemão, de Görres até Windhorst, reconhecem a tarefa política dos católicos alemães, que são minoria, que veem sentido na luta dos partidos confessionais contra o onipotente Estado de violência. Esta era a luta da ideia de Reich contra todo prussianismo.[59]

Otto Karpfen jamais abandonou esta interpretação histórica, que coloca em disputa adversários com visões de mundo inconciliáveis. Nesse sentido, ser verdadeiramente conservador é reconhecer e aceitar o conceito cristão de pecado que caracteriza a cristandade a partir da ideia de Reich católico. Esta é a matriz histórica e teológica que recobre a crítica de Otto Karpfen tanto ao prussianismo quanto ao nacional-socialismo. Assim, o autêntico conservadorismo alemão não tem sua sede em Potsdam. Ele mudou-se para Colônia e Munique. E, hoje, escreve Karpfen, "está em Viena e, por fim, em Roma".[60]

HERDEIRO INTELECTUAL DA CASA DA ÁUSTRIA

Com efeito, a experiência da Primeira Guerra Mundial trouxe para os

---

tes, dessen sich die preußischen Konservativen bedient haben, um den Staat von Weimar zu stürzen." Ibidem.

58 "*Der wahre Kampf von Potsdam ging nicht gegen Weimar, sondern gegen Köln und München.*" Ibidem.

59 "*Gegen Potsdam hat der politische Katholizismus mit aller Kraft die katholische Reichsidee verfochten, die in diesem Zusammenhang nichts anderes war als die Idee des Rechtsstaates gegen die Idee des Gewaltstaates. Alle großen Denker und Täter des deutschen politischen Katholizismus, von Görres bis Windhorst, erkannten die politische Aufgabe der deutschen Katholiken in ihrer Minderheitsstellung begründet, sahen den Sinn der konfessionellen Partei im Kampf gegen die gewalttätige Staatsomnipotenz. Es war der Kampf der Reichsidee gegen jenes Preußische.*" Ibidem.

60 "*Der wahre deutsche Konservativismus ist nicht in Potsdam zu Hause. Er ist aus Köln und München verjagt worden, er ist emigriert. Sein legitimer Sitz ist heute in Wien; und letzten Endes in Rom.*" Ibidem.

austríacos um rompimento drástico e traumático com o passado. Os Habsburgo detinham o poder há tanto tempo que sua presença se fundira com a própria identidade do país. Quando desabou a guerra, e principalmente quando esta terminou, reduzindo a geografia do império a cerca de 40% do que era, seus súditos viram o até então inabalável poder aristocrático ruir como um castelo de cartas. A sensação de perda foi ainda maior para as gerações de vienenses nascidas na última década do século XIX e na primeira década do século XX. Otto Karpfen pertenceu à geração que chegou à juventude e à idade adulta em meio aos escombros da guerra e ao turbulento nascimento da república. Na antológica frase de Karl Kraus, a Viena do jovem Karpfen assemelhava-se a um "campo de provas para a destruição do mundo".[61]

A Áustria posterior à Primeira Guerra era como uma majestosa árvore sem membros, pálida sombra daquilo que já fora. Além da escassez de produtos básicos e da crise monetária, a Pequena Áustria não podia mais contar com as fábricas, minas e os campos de petróleo que tinham até então produzido a riqueza do país, a maioria situada nos países anexados após a guerra. O debate sobre a independência da Áustria deu-se, portanto, num contexto de crise econômico-política.

Com a Primeira Guerra desapareceu toda a autoridade política e administrativa que caracterizava a monarquia dual dos Habsburgo. Uma autocracia construída pelo imperador Francisco nos anos 1800 e mantida pelas políticas centralizadoras de Metternich e Francisco José, mas que no final do século XIX experimentava um lento e silencioso processo de destruição. Todo o monumental território que se estendia do Vale do Pó aos Cárpatos, criado há trezentos anos com a finalidade de proteger a Europa dos turcos, agora estava reduzido à Pequena Áustria. Aos vienenses, portanto, impunha-se a tarefa de construir o futuro de uma sociedade que, no alvorecer do século, precisava superar o complexo de redução e enfrentar sua nova realidade geopolítica.

A missão europeia desempenhada pela Áustria e defendida por Karpfen em seu livro de 1935, *A missão europeia da Áustria*, corresponde exatamente a esta vocação geopolítica da Áustria para defender a Europa dos turcos. O equilíbrio europeu, garantido pela presença de um Estado forte e independente como fora a Áustria

---

61 JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1991, p. 67.

até a Primeira Guerra, era outro aspecto dessa "missão". Para essa vocação política não faltavam exemplos. Como relata o historiador Paul Hofmann, "a geografia condenou Viena a ser o baluarte do Ocidente contra os turcos":

> O império otomano, herdeiro do dinamismo do Islã, avançou em todas as direções durante centenas de anos – no mar Mediterrâneo, pelas expedições quase anuais da sua frota, no Oriente Médio, em direção à Ásia e à Europa. O Danúbio e as planícies da Hungria induziram os sultões a montar expedições militares dirigidas para o noroeste. Budapeste esteve século e meio nas mãos dos turcos, administrada por um vizir. Se Viena tivesse caído, a Boêmia e a Baviera teriam sido os próximos objetivos dos otomanos.[62]

Durante séculos, os Habsburgo estabeleceram uma fronteira militar nos Balcãs. Uma função histórica de barricada, linha divisória entre Ocidente e Oriente, entre a cristandade e o Islã. Para uma parcela significativa da opinião pública austríaca, a ideia de missão permanecia viva ainda nas primeiras décadas do século XX. Alguns intelectuais vienenses das gerações anteriores e contemporâneos de Karpfen, como Seipel, Vogelsang, Funder e Dollfuss, acreditavam que sua cidade tinha um desígnio especial a cumprir na Europa no campo da política, das artes e da cultura, e isso servia para amenizar o sentimento de estarem vivendo num império decadente e à beira do abismo.

Otto Karpfen se considerava herdeiro dessa função histórica do Império Habsburgo e por isso opunha-se à união com a Alemanha. A luta pela independência da Áustria foi a grande questão de seu tempo e, quando isso não foi mais possível, viu seu mundo ruir. Como filho da Casa da Áustria, Karpfen adotou um conceito de missão europeia derivado de um ideal habsburgo e incorporou a visão de mundo de uma aristocracia já fossilizada, coerente, aliás, com a linhagem conservadora do Império Habsburgo.

Na década de 1930, Karpfen engajou-se na construção das instituições e na viabilização de iniciativas sociais necessárias para dar fôlego e sustentação à nova realidade do país. Havia todo um trabalho em prol da sociedade a ser feito na Pequena Áustria, e ele empenhou-se nessa

---

62 HOFMANN, Paul. *Os vienenses: esplendor, decadência e exílio*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, pp. 62-63.

missão. Como relatam Janik e Toulmin, o colapso das velhas dinastias da Europa central havia deixado um novo mundo para ser construído: "Havia uma Constituição a elaborar, um parlamento a organizar, um sistema efetivo de democracia social a pôr em funcionamento. Era um tempo para construção e para olhar em frente".[63]

Talvez por isso o jovem Karpfen tenha trocado a ciência pela carreira de publicista. Quando, a partir dos artigos publicados em *Der Christliche Ständestaat*, Otto Karpfen se propôs a fazer um diagnóstico da situação política da Áustria no contexto europeu posterior à Primeira Guerra, ele o fez a partir de um ponto de vista que era, ao mesmo tempo, político, filosófico, histórico e moral, orientado para a preservação da herança intelectual e religiosa da civilização da casa da Áustria.

Assim, os dois principais elementos do pensamento de Otto Karpfen em Viena eram o clericalismo político e o conceito de missão histórica a ser desempenhada pela Áustria na Europa. Ora, essas duas ideias – o catolicismo e a missão geopolítica – derivam da visão habsburga de mundo. Tanto a vertente eclesiástica quanto a política refletem visões essencialmente conservadoras da sociedade. Ao se engajar na renovação católica, ele desejava resgatar, ainda que em novo tom e envolvendo outros protagonistas, a velha vocação habsburga de controlar os destinos do império, então enfraquecido militar e geograficamente.

Otto Karpfen manteve-se fiel à filosofia da casa da Áustria ao defender a visão supranacional do *Reich*. Sua visão conservadora da política fica evidente a partir da leitura dos artigos publicados em *Der Christliche Ständestaat*, assim como em seu livro *Österreichs europäische Sendung*. O conservadorismo político e clerical de Karpfen em sua fase austríaca deriva dessa concepção de mundo católica ligada à dinastia da Casa da Áustria, à qual ele se manteve ligado como um herdeiro intelectual.

A LUTA PERDIDA DE KARPFEN CONTRA HITLER

Os dois artigos a seguir, selecionados do semanário vienense *Der Christliche Ständstaat*, representam uma mostra da intensa atividade político-ideológica do jovem Otto Maria Karpfen na Áustria da década de 1930. Os textos, parte de um conjunto mais amplo de artigos assinados quase em sua totalidade com o pseudônimo Otto Maria Fidelis, expõem as convicções políticas e religiosas de seu autor: o catolicismo político e

---

63 JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. Op. cit., pp. 288-293.

a defesa da independência da Áustria diante de uma Alemanha em que o nacional-socialismo de Hitler já se tornara hegemônico.

A localização desses artigos teve início em 2011, durante intensa pesquisa em diferentes acervos de instituições austríacas, como a Biblioteca da Prefeitura de Viena, a Biblioteca Nacional Austríaca, o Arquivo da Universidade de Viena e na coleção de periódicos do Israelitische Kultusgemeinde, encravado no centro velho da capital austríaca. Igualmente importante para o estudo dos ensaios europeus de Otto Maria Karpfen foi o período em que, em outubro de 2015, pude pesquisar no extraordinário acervo da Biblioteca Estadual da Baviera, em Munique, atividade de pesquisa que contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

À medida que esses e vários outros textos iam sendo localizados nas páginas amareladas de jornais já esquecidos, mais e mais fazia sentido o silêncio autoimposto por Karpfen no Brasil a respeito de sua vida e trajetória europeias, começando pela adoção de um novo sobrenome, Carpeaux. Não era para menos: os artigos que publicou em *Der Christliche Ständstaat* estão longe da objetividade jornalística. São textos de opinião escritos por um publicista engajado, que não temia expor suas convicções. Há críticas explícitas ao nacional-socialismo, ao Terceiro Reich, à situação da igreja católica na Alemanha e até aos campos de concentração.

Os dois artigos são inéditos em livro e desconhecidos, tanto no Brasil quanto em seu próprio país de origem, onde o destino lhe reservou nada mais do que o silêncio, já que não há estudos na Áustria sobre este judeu convertido ao catolicismo e vinculado a forças políticas que, em alguma medida, ainda são responsabilizadas por terem facilitado o caminho de Hitler. A tradução dos dois artigos mostra o contrário, ainda que o jovem Karpfen tenha perdido sua batalha contra Hitler.

MAURO SOUZA VENTURA é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP, professor livre-docente da Unesp e autor dos livros *De Karpfen a Carpeaux* (Topbooks, 2002) e *A crítica e o campo do jornalismo* (Ed. Unesp, 2015).

TRADUZINDO KARPFEN

Traduzir os textos de Karpfen partiu de uma experiência de estranhamento, especialmente devido à leitura prévia de Carpeaux. Sua face política e religiosa pré-exílio difere da ideia que se pode ter do intelectual de origem judaica e exilado, mediador da tradição europeia de expressão alemã lido nas faculdades de Letras.

Os ensaios apresentam uma articulação contrastiva e dinâmica. Para precisar cada termo em jogo, o autor não economiza orações subordinadas entremeadas no desenvolvimento das suas ideias. É demonstrada a erudição do "Dr. Fidelis" pela presença de inscrições latinas, citadas sem grifos e, talvez, familiares aos leitores do jornal católico. O uso de expressões populares, algumas pejorativas, junto das latinas produz um efeito irônico nos textos, ainda que Karpfen indique calma para apontar a tragicidade do momento histórico e a necessidade de resistência moral e sacrificial.

Exemplificando o peso da escolha vocabular do autor, a palavra alemã Reich, presente nos dois textos, possui uma ambiguidade fundamental na estrutura argumentativa, cuja grafia diferenciamos segundo o contexto de cada frase: "reino" quanto à ideia de organização nacional, "Reino", no sentido religioso, e por fim "Reich", representação do Estado alemão no discurso propagandístico nazista. Justificamos também duas questões terminológicas do ensaio "Catolicismo político e Ação Católica": utilizamos a expressão "apostolado leigo" em vez de "laico", optando pelo termo tradicional católico que se refere ao exercício da fé pelos indivíduos sem ordenação eclesiástica em suas funções sociais e profissionais (no caso, políticas); e a expressão "'capataz' cristão", por sua vez, foi obviamente adaptada do contexto histórico escravocrata brasileiro para "*christliche[r] Zuchtmeister*", que seria um disciplinador severo, alguém que determina e controla o comportamento e a produção dos subalternos por meio do temor à punição, pois Karpfen alerta contra a dominação violenta dos austríacos pela Alemanha de Hitler.

Valendo-se de suas convicções e dos instrumentos retóricos de que dispunha à época, Karpfen ensaia respostas para questões que se desdobravam em tempo real. Sendo assim, seu texto não é estanque e tampouco se pretende essa tradução. Agradeço aos professores Marcus Mazzari e Helmut Galle pela gentileza com que leram e comentaram as traduções, bem como ao professor Mauro Ventura pela confiança e por nos proporcionar esses textos desafiadores.

MARIANA HOLMS é doutoranda em Literatura Alemã pela FFLCH-USP.

CATOLICISMO POLÍTICO E AÇÃO CATÓLICA

Dr. Otto Maria Fidelis
Der Christliche Ständestaat, julho de 1934

Algo que tem sido alvo de pancadas do nosso tempo é o catolicismo político. Se hoje um Richard Bie[64] reúne todas as heresias contra ele ou um Heinrich Wolf[65] o compara aos sábios de Sião ou se qualquer chefe distrital nazista testa nele a sua "oratória"; é ele, o catolicismo político, culpado por tudo. Por enquanto e definitivamente hoje, o catolicismo político na Alemanha está, em todo caso, morto. Mas o que foi ele na verdade?

Nada além de uma forma de apostolado leigo; um dos modos possíveis como a Igreja instrui os leigos, para poder praticar mais vivamente o seu apostolado no mundo. Hoje essa forma de atividade católica na vida pública está em frangalhos. Antes, porém, que isso acontecesse, o apostolado leigo tomou uma nova forma: a *Ação Católica*.

A Ação Católica não deve ser um instrumento político e de modo algum deseja sê-lo. Ela é um instrumento que, com a ajuda da Igreja, que, aliás, não é apenas uma religião, mas um ensinamento de ordem moral, nos ajuda na interiorização daqueles princípios religiosos e morais que nos guiam na vida pública e na vida privada.

Omnia instaurare in Christo! Se, nesta frase, uma palavra merece ênfase especial, é o termo *omnia*. Tudo, mas realmente tudo no mundo deve ser fundado em Cristo, no Rei. Toda a nossa vida, a privada e a pública. A Igreja abomina qualquer maquiavelismo; ela não admite separação entre a moral privada e a estatal. Ela não nos permite aprovar na vida pública o que não poderíamos defender na vida privada com nossa decisão consciente. Qualquer apostasia desse princípio seria apostasia e declínio na heresia de Lutero, que mantém seus dedos ansiosos longe do Estado mundano como "um aborto do pecado e do diabo", para, no entanto, jogar em nosso pescoço o laço da submissão às autoridades e, assim, sermos entregues ao Estado diabólico como a um "capataz cristão".

Para nós, católicos, o Estado é uma realidade de ordem natural nada

64 **N.T.** Pseudônimo de Richard Biedrzynski (1901-1969), historiador e teórico da arte alemão, autor de inúmeros trabalhos, entre eles *Deutsche Malerei der Gegenwart* e *Das Katholische Europa*.

65 **N.T.** Heinrich Wolf (1858-1942), historiador alemão e ideólogo do nacional-socialismo, foi influenciado pelas teorias raciais de Arthur de Gobineau. Autor de diversos textos antissemitas, alguns dos quais foram adotados durante o período nazista na Alemanha.

diabólica. Nós não tememos a vida pública e desejamos que isso não seja relegado a um cemitério, onde os diversos chefes distritais nazistas atuam como coveiros do espírito alemão e da moral católica. Ainda que se queira mil vezes destruir os instrumentos do nosso intento político – nós nos renovaremos sempre –, *nós não tiraremos as mãos da vida pública*. O Estado *não deve* ser demoníaco, mas ele *pode se tornar*. E aqui nos damos conta de que é justamente a nossa tarefa católica ajudar o Estado a se libertar dessa condição diabólica e a "instaurar em Cristo" a sua existência, recebida pela graça de Deus.

Essa tarefa jamais foi tão urgente quanto hoje, quando o diabo, o inimigo, "anda ao redor como um leão, rugindo e procurando a quem possa devorar" (1Pd 5,8). Hoje, o mundo se parece à velha imagem inaciana do campo de batalha do exército de Cristo e do exército de Satanás. O católico deveria saber onde é seu lugar nessa luta. Mas nem todos os católicos o sabem.

Sempre que alguém quiser ser um bom católico, deve sê-lo tanto na vida pública quanto na vida privada. Pio X, na encíclica "*Pascendi dominici gregis*", de 8 de setembro de 1907, chamou de um engano modernista a "separação entre o católico e o cidadão". Há católicos, católicos *praticantes*, que parecem *não* saber disso, e parece que um dos mais altos, digamos, o segundo mais alto funcionário do Reich alemão[66] caiu nesse engano modernista.

Dizer abertamente aqui essa verdade desagradável só é possível porque nós vivemos em um país cujos estadistas responsáveis não apenas são católicos praticantes, como não são modernistas. Ao contrário de outros países, na Áustria, a Ação Católica pode se desdobrar livremente, *pois o desenvolvimento político atual não possui*, como se supõe, muitas vezes, no exterior, traços *fascistas*. Não se pode entender direito as circunstâncias na Áustria, quando não se sabe que nossos estadistas responsáveis sustentam a consciência de uma missão católica e estão sendo sustentados por esta consciência. Por isso, o desenvolvimento das nossas circunstâncias políticas tem um traço teocrático pronunciado, e, se nós considerarmos seriamente o ideal da Ação Católica, nós precisamos afirmar de coração esse traço teocrático. Só essa direção

---

66 **N.T.** Deve se referir a Franz von Papen, político católico que fora chanceler da República de Weimar de junho a novembro de 1932. Ocupou o cargo de vice-chanceler de Hitler até a "noite das longas facas" (de 30 de junho a 1 de julho de 1934), quando foram assassinados conservadores concorrentes do líder nazista e demais líderes da SA. Ao renunciar seu posto, foi enviado a Viena como embaixador até 1938.

pode salvar, política e moralmente, o nosso Estado e o nosso povo, salvar também do perigo terrível do *cesaropapismo*, que ergue sua cabeça do outro lado de nossa fronteira.

Esse cesaropapismo, esse czarismo centro-europeu, mostra o destino da gente, quando se abre mão facilmente do catolicismo político e não se promove a Ação Católica como sua sucessora legítima, mas se deseja rebaixá-la a uma agremiação vulgar observada com desconfiança pelo estado.

Nós sabemos bem que a igreja católica, como instituição divina, é imperecível e indestrutível. Mas enfrentemos uma vez, com calma e sem medo, a verdade amarga: *a igreja católica na Alemanha* permanece também do mesmo modo? Se o nacional-socialismo consegue, algo que pouco se duvida, submeter com violência a igreja evangélica ao seu serviço, então haverá duas igrejas na Alemanha: uma que é estatal e nacional-socialista, e uma outra que, segundo as leis da lógica, será vista como diferente, a saber, como inimiga do Estado e do povo. Então, ninguém se contentará mais com isso: roubar fortunas de associações, abafar os jornais, afligir organizações, trancar padres em campos de concentração, insultar bispos, sitiar palácios episcopais, cuspir em crucifixos. Então se mudará o tom completamente. Já hoje, quando se lê que, em uma aldeia perto de Würzburg, uma Primeira Comunhão não pôde acontecer, porque o pároco fora levado a um campo de concentração, já hoje, não se inveja o padre a quem o vice-chanceler do reino alemão confessa seus pecados, os remissíveis e os outros. Poderia, contudo, chegar o dia em que até mesmo os senhores tão importantes na Alemanha se constrangessem, quando quiserem manifestar sua confissão católica. Poderia chegar o dia em que a igreja católica na Alemanha se torne a “igreja no deserto” e comece a tentativa de reverter a *Contrarreforma*, aquela suposta desgraça que, na verdade, era a última oportunidade da história alemã.

O instrumento do catolicismo político nos foi tirado das mãos. O instrumento da Ação Católica ainda está em nosso poder. Nós precisamos desejar usá-la para impedir uma desgraça ainda maior: que o maçom ocidental de barba e o nacional-socialista alemão de bigode estendam as mãos na luta contra Roma; e da cultura do Ocidente nada mais reste que um punhado de missionários, que corajosamente levam a palavra do Cristo dos Evangelhos a outros continentes.

A Ação Católica! Pode-se entendê-la também de forma totalmente diferente! Puramente religiosa. Mas o que ela deve fazer então? Deve

nos tornar espiritualmente maduros para uma luta que virá ao final, para uma luta em que “a coisa chegará aos triários”,[67] para uma luta em cujo fim – digamos isso calmamente – também pode estar o *martírio*. *O sangue dos mártires é a semente do Reino*; um Reino, diante do qual a petulância dos césares empalideceu já uma vez.

“SACRUM IMPERIUM”

Dr. M. Fidelis
Der Christliche Ständestaat, 26 de agosto de 1934

A pergunta sobre a essência do nacional-socialismo tem recebido, na maioria das vezes, respostas de cunho político, histórico e sociológico. Podemos nós, que acreditamos em um *sentido religioso* na história, contentar-nos com uma resposta positivista? E, além do mais, será suficiente caracterizar o nacional-socialismo como uma heresia e, por extensão, este movimento, como sendo o ponto de convergência das heresias de todos os tempos, sintetizado na pessoa de *um* homem?

Quem é este homem? Eles colocam sua imagem em altares, comparam-no com o fundador da sua igreja, até com o salvador do mundo. Eles o tomam pelo Messias. Do seu Messias, eles esperam consequentemente o Reino de Deus na Terra, o Paraíso. E porque ele lhes prometeu o Paraíso, o seguem.

O nacional-socialismo já foi chamado muitas vezes de um movimento messiânico. Até nos pormenores, ele macaqueia a consciência da predestinação e a fé no Messias do – *sit venia verbo* – judaísmo. Mas a comparação barata basta para *tornar risível* o nacional-socialismo; ela ainda não basta para *julgá-lo*.

Existe uma crença messiânica legítima e uma ilegítima. Esta uma chama-se *Utopia*, a outra se chama *Apocalipse*.

O messianismo apocalíptico sabe que o destino da humanidade jaz nas mãos de Deus; que o Reino milenar vem no final dos tempos e significa a Redenção da nossa espécie pelo Salvador.

---

67 **N.T.** Expressão de origem latina (“*res ad triarios venit*”), significa que uma batalha chegou em uma situação crítica e seria necessário convocar os triários, legião de elite do exército romano mais qualificada e a última a entrar em combate.

O messianismo utópico, caricatura secularizada e mundanizada da fé, supõe que a humanidade construa ela mesma seu destino; que o paraíso sobre a Terra possa ser edificado amanhã, depois de amanhã, pela própria força humana; *que nós possamos salvar a nós mesmos pelo poder* de um gênio, de um Super-homem, que se levanta do nosso meio.

Por isso, a Utopia, porte-se ela de forma liberal-humanitária e jure pela paz no mundo e pela conciliação social, queira ela forçar o paraíso da sociedade sem classes com o socialismo, prometa ela um paraíso eugênico de pureza racial com o nacional-socialismo; por isso, a Utopia é a heresia de todas as heresias. Ela não é heterosotérica, mas autosotérica. *No lugar da Redenção pelo Salvador, ela coloca a Autorrendenção dos homens*.

A Utopia é a tentação mais terrível que se aproxima da humanidade e à qual ela sucumbe. É aquela tentação, com a qual Satanás tentara o Senhor no deserto; negar o Pão da Vida ao homem e lhe prometer em troca o domínio do mundo. Essa é aquela tentação demoníaca que Dostoiévski reconhecera como a essência do socialismo, e que hoje configura a semelhança terrível do nacional-socialismo com o bolchevismo. Eles desdenham o Reino de Deus e querem forçar o Paraíso. Seu messias os conduz ao Terceiro Reich.

A ideia do Terceiro Reich não é de hoje nem de ontem. Nem o intelectual desenraizado Moeller van den Bruck nem o jovem deformador da juventude *Krieck*[68] poderiam arrogar para si a sua autoria. A ideia remonta até aquele século XIII, que preparava a separação entre a sociedade mundana e a Igreja. Desde então, desde o tempo dos joaquimitas, a ideia do Terceiro Reich está lá, exercendo sua atração mágica sobre os hereges de todos os tempos e povos. Ela passeia como sombra ao lado da história da Igreja, é um retrocesso ao judaísmo e à sua crença em um Messias vindouro, enquanto o Messias há muito tempo morreu na cruz por nós e, no terceiro dia, ressuscitou. *A ideia do Terceiro Reich é a sombra do Anticristo*.

Essa ideia é o que se solidifica, ao final, em uma *Anti-igreja*. Ergue-se uma contrateoria em que a nação ocupa o lugar da igreja, o inimigo original toma o lugar do pecado original, a raça, o lugar do *corpus*

---

68 **N.T.** Ernst Krieck (1882-1947), professor e escritor alemão que difundiu a ideia de uma reforma pedagógica segundo a ideologia nazista. Autodidata, sem acesso à educação formal, Krieck recebeu o título de doutor *honoris causa* pelo livro *Philosophie der Erziehung* (Filosofia da educação) e foi o primeiro nazista a assumir o cargo de reitor de uma universidade.

mysticum de Cristo, o mito, o lugar da Revelação. O *seu* reino *é* deste mundo. Soloviov profetizou a nós a sua vinda.[69] Spengler pressentiu algo do caráter apocalíptico do nosso tempo. Mas o *diabo* esse povinho nunca pressente mesmo.[70] Ora, ele nos pegou a nós, austríacos, pelo pescoço por um momento. Nós estamos cientes.

O horizonte da Europa está coberto de nuvens pesadas. Uma guerra pode significar o fim do mundo e faz enregelar qualquer um que ainda continua a sorrir com as visões apocalípticas. Quem sabe, de fato, qual papel foi destinado a nós? Nós precisamos estar vigilantes. O que nós teremos que fazer nessa hora de peripécias medonhas?

O que nós temos que fazer? Pascal diz uma vez "*Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde; il ne faut pas dormir pendant ce temps là*". Nós não podemos estar tranquilos. Não dormir. Estar acordados e preparados. Orar e invocar os santos de Deus, especialmente a Santa Joana de Orleans, que não conhecia medo humano, que conhecia sua vocação para concretizar também na vida deste mundo os princípios do cristianismo e as doutrinas da Igreja. Ela poderia muito bem ser a nossa padroeira nessa hora, a Sta. Joana, a santa da Ação Católica, quando nós nos preparamos, "*Austriam instaurare in Christo*", e o tentador está perto. A intercessão de Sta. Joana poderia nos ser útil neste momento, pois nós nos armamos para a Ação Católica e austríaca.

Como católicos, nós precisamos nos fortalecer contra a tentação de dessacralizar a ideia sagrada do Reino e confundir o Sacrum Imperium *com um Estado de violência despótico, que se chama parodisticamente de "Reich".*[71]

Como austríacos, devemos empunhar, além de nossas fronteiras, a bandeira que caiu das mãos dos cansados defensores da verdadeira ideia do Reino. Pois, até o nosso tempo, a verdadeira ideia do Reino não havia se restringido à Áustria. Ela vive, como herança santa, no povo católico alemão.

---

69 O filósofo da religião russo Soloviov profetizava nas suas "Três conversas" que o Anticristo se impõe por meio de um livro de sucesso mundial, cega os sentidos da massa com fogos de artifícios primorosos, não poupa as pessoas, mas promulga leis protetoras dos animais (cf. "Lei do Reich contra a vivissecção"), promete o paraíso aos pobres, sem afligir os ricos, e deseja ao final oprimir a Igreja.

70 **N.T.** Karpfen faz uma citação indireta do *Fausto* de Goethe, adaptando uma fala de Mefistófeles na cena "Na Taberna de Auerbach em Leipzig": "*Den Teufel spürt das Völkchen nie*". Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004. pp. 211-212.

71 Prof. Dr. Hans Eibl em Viena escreve ainda em agosto de 1934 (!) em um jornal *austríaco* (?) "Winkelried" sobre o "Conceito geral do Terceiro *Reich*".

O ano de 1866 foi um ano fatal. Não só porque então – não em 1806[72] – o Sacro Império Romano-Germânico se tornou escombros, mas porque, naquele tempo, Bismarck levou cativo o restante do reino austríaco por meio de preservação hipócrita e de aliança egoísta. Desde 1918, nós somos libertos dessas algemas. Desde esse ano, a tarefa jazia pronta para nós. Um Seipel[73] a reconhecera. Dollfuss[74] podia se apoderar da bandeira do Reino. Ele está morto. E agora se aproxima de nós o mensageiro[75] que deve fazer-nos renegar a nossa tarefa. Essa é verdadeiramente uma hora apocalíptica da alemanidade.

Não se trata somente da decisão de 1934. Uma revisão da história de dimensão secular quer se traduzir em fatos. Trata-se da revisão das decisões de 1866, de 1648, de 1517. Sim, isso remonta, proferimos isso com tranquilidade, ao *dia de Canossa*.[76] Certamente, para lá um Bismarck não desejava ir. *Porque em Canossa – união espiritual do Ocidente ou rebelião herética – separaram-se os espíritos*. Nós nos encontramos hoje nesta virada dos tempos. Não nos é incumbido um ato revolucionário, mas uma *revisão, um ato conservador*. Portanto não temos de nos precaver daquilo que forma a chancela das revoluções, o radicalismo. *Na nossa ação austríaca e católica nós não podemos ser radicais o bastante*, católicos radicais e austríacos radicais. O perigo da revisão jaz muito mais, como todos os perigos do conservadorismo, na reação: no *retrocesso*. E esse retrocesso a habitudes de pensar e agir anacrônicas e reconhecidamente perigosas é o risco de alguns entre nós recaírem nessas habitudes pela delegação do Senhor von Papen para Viena. No lugar de uma figuração católica e austríaca do Reino, que é nossa ideia,

---

72 Srbik demonstrou que os acontecimentos de 1806 certamente não significaram a dissolução do reino, mas apenas uma vacância da sede [do trono do imperador]. Somente em 1866, deu-se a usurpação do poder do império por outros poderes.

73 **N.T.** Ignaz Seipel (1876-1932), teólogo e político católico, foi chanceler austríaco de 1922 a 1924 e de 1926 a 1929. Membro do Partido Social-Cristão (CS), partido católico conservador, foi um forte representante do autrofascismo, combatia social-democratas e marxistas ao longo de sua carreira, apoiou a formação de grupos de extrema-direita e defendeu a militarização das milícias.

74 **N.T.** Engelbert Dollfuss (1892-1934), político do Partido Social-Cristão Austríaco, chanceler federal entre 1932 e 1934. Em 25 de julho de 1934, Dollfuss foi assassinado em uma tentativa de golpe articulado pelos nazistas.

75 **N.T.** O mensageiro seria, novamente, Franz von Papen, enviado por Hitler em 1934 para Viena. Nominalmente católico, atuou como instrumento fiel do líder nazista e ficou marcado por seu caráter dúbio.

76 **N.T.** Refere-se ao Caminho de Canossa, penitência à qual o rei Henrique IV do Sacro Império Romano-Germânico se submeteu em súplica pelo perdão do Papa Gregório VII, pois este o havia excomungado devido ao enfrentamento da autoridade da Igreja pelo Estado na Questão das Investiduras. O mesmo evento é citado no discurso de Otto von Bismark em 14 de maio de 1872 no Parlamento alemão: "*nach Canossa gehen wir nicht*" ("a Canossa, nós não iremos"). Bismark manifestou assim a autonomia da Alemanha com relação à igreja católica, acirrando também o conflito cultural entre a Alemanha luterana e a Áustria católica.

aqueles sonham com uma caricatura da ideia do reino formada por igreja estatal e nação alemã. Uma caricatura desse tipo tornou-se real além de nossas fronteiras, e precisamente sob o conhecimento e a cumplicidade do Senhor v. Papen.

As coisas entre nós, porém, estão diferentes do que no Reich alemão. Enquanto ao Senhor v. Papen, em 30 de junho, a vida foi ofertada de modo clemente, nosso chanceler teve de padecer uma morte de agonia terrível. Um sinal de sangue nos imunizou contra a tentação. E a todos aqueles neste país que, vacilantes e inseguros, não podem superar a nostalgia pelo Reich e as vantagens do nacional-socialismo, deve-se refutar com a seguinte antítese: o chanceler Dr. Dollfuss está morto – e o antigo vice-chanceler, enviado a Viena, v. Papen vive.

A morte sacrificial do chanceler Dollfuss foi um sinal apocalíptico em uma época apocalíptica. Do sangue deste mártir brotará a semente do Reino de Deus, que nós temos que defender contra o Reino do Anticristo.

Traduções de Mariana Holms

HISTÓRIA DA

LITERATURA

OCIDENTAL:

GÊNESE

FUNDAMENTOS E PECULIARIDADES

ROBERTO ACÍZELO DE SOUZA

1

A ideia teria partido de José Lins do Rego: propor ao diretor da biblioteca da Faculdade Nacional de Filosofia, unidade acadêmica da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), a elaboração de uma história da literatura mundial, a ser publicada pela Casa do Estudante do Brasil.[1] Corria o ano de 1943, e o bibliotecário, reconhecido por sua cultura e erudição, aceitou o desafio. Considerando seu expediente na biblioteca, bem como os ensaios e artigos que produzia rotineiramente para jornais e editoras, é provável que lhe restassem as madrugadas para ir escrevendo a obra,[2] até porque, como declarou numa entrevista, era um inveterado trabalhador noturno.[3] De positivo, sabe-se, segundo ele mesmo informa, que arrematou a empreitada em novembro de 1945.[4] Conforme uma testemunha, o projeto, da redação das primeiras linhas à colocação do ponto final, teria consumido um ano e meio,[5] tempo surpreendentemente curto para o volume do resultado: cerca de quatro mil páginas datilografadas.[6]

O autor da façanha era um austríaco chamado Otto Maria Karpfen, nascido em Viena, no derradeiro ano do século XIX, 1900. Empenhara-se na luta política contra o nazismo e pela independência da Áustria,

---

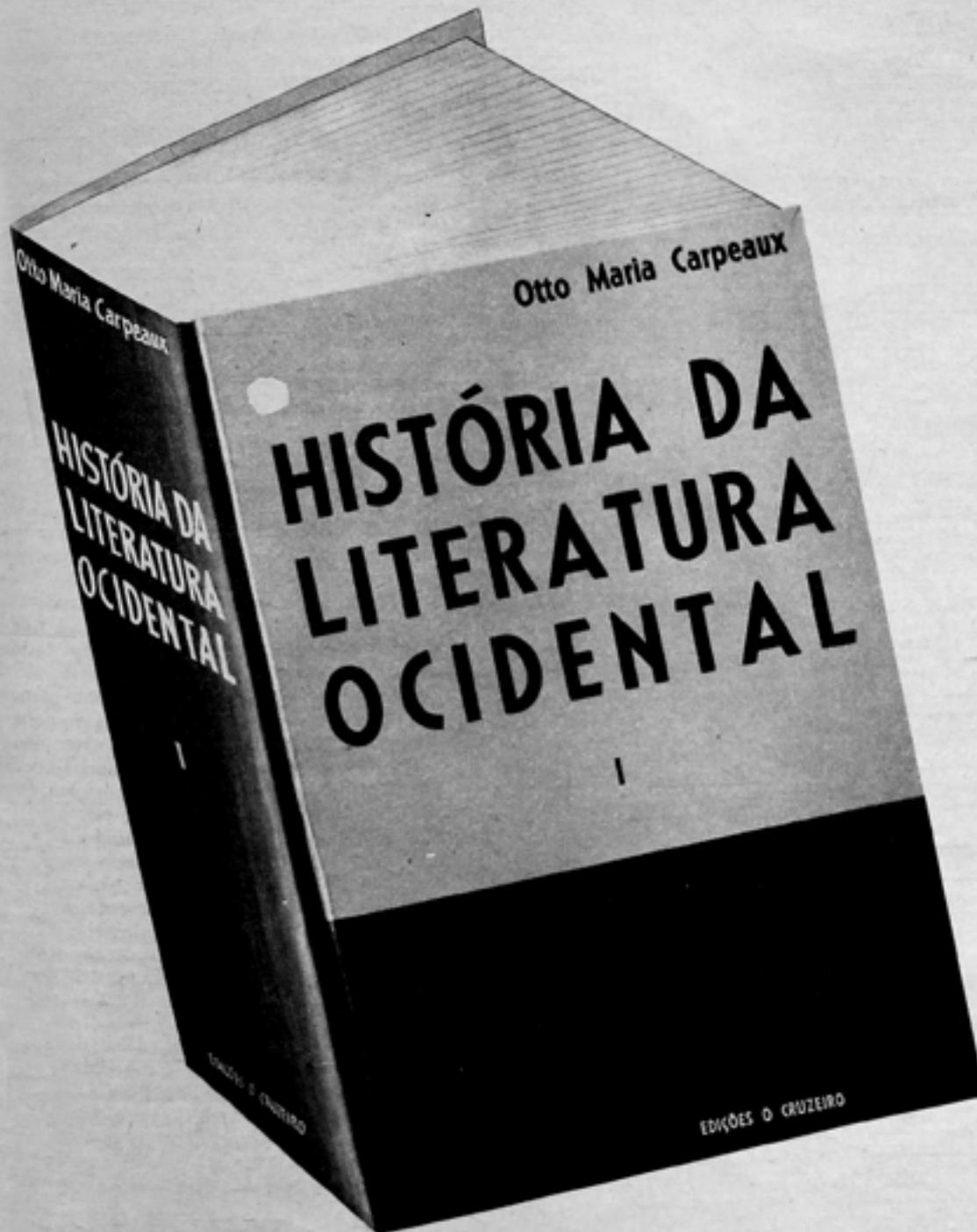
1 PEREZ, Renard. "Biografia". In: CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968, p. 19.

2 Segundo informa uma fonte, com um detalhe anedótico que talvez lhe comprometa a credibilidade, o texto teria sido escrito "anarquicamente, em folhas de todos os formatos e tamanhos, às vezes em guardanapos de papel". CARVALHO, Olavo de. "Introdução a um exame de consciência". In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos: 1942-1978, v. 1.* Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999, p. 39.

3 SENNA, Homero. "A literatura brasileira vista por um europeu [1949]". In: *República das letras: entrevista com 20 grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Universidade do Vale do Paraíba, 3ª ed., 1996, p. 299.

4 Ibidem, p. 302.

5 MARQUES, Joaquim Campelo. "Dedicatória". In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008, v.1, 3ª ed., p. XV.

6 PEREZ, Renard. "Biografia". Op. cit., p. 18.

mas, com a anexação de seu país à Alemanha, refugiou-se na Bélgica. De lá, ante a ameaça de invasão alemã, veio para o Brasil, em 1939, vivendo inicialmente no Paraná e depois em São Paulo, em condições bastante adversas. Acenam-lhe enfim, do Rio de Janeiro, com melhores condições de trabalho, o que o leva a transferir-se para o então Distrito Federal.

A partir daí, passa a ocupar colocações compatíveis com sua formação acadêmica – na Europa publicara três livros[7] e estudara matemática, física e química, além de filosofia e letras.[8]

Inicialmente, desconhecendo o português, escrevia seus artigos jornalísticos em francês, para posterior tradução e publicação. Logo, porém, graças aos seus conhecimentos de latim e diversos idiomas europeus, inclusive neolatinos, bem como, naturalmente, à sua inserção plena na vida do país adotivo, torna-se fluente em português, passando a escrever direto na nossa língua, dispensando assim a intermediação de tradutores. Conclui sua integração ao Brasil com duas formalidades: obtém cidadania brasileira e, conforme ele próprio explicou,[9] latiniza o sobrenome germânico *Karpfen*, para facilitar a pronúncia, adotando seu equivalente em francês: *Carpeaux*.

De 1942 a 1971, excluída a *História da literatura ocidental* e os volumes dela derivados, publicou catorze livros,[10] e, com o golpe militar de 1964, alinhou-se publicamente na oposição à ditadura, tornando-se figura emblemática e participante ativo do movimento estudantil. Suas posições políticas lhe custaram praticamente a inviabilidade de prosseguir exercendo a profissão de jornalista, o que o forçou, na fase final da vida, a procurar outro meio de sobrevivência. Passa então a trabalhar nos projetos editoriais de grandes enciclopédias, tendo como função principal a redação de verbetes. Morreu no Rio de Janeiro, em 1978.

2

Sua *História da literatura ocidental*, porém, talvez em função do investimento que demandava, considerando sua inusitada extensão, não se revelou viável para publicação pela Casa do Estudante do Brasil.

---

7 *Wege nach Rom: Abenteuer, Sturz und Sieg des Geistes* (1934), *Österreichs europäische Sendung. Ein außenpolitischer Überblick* (1935) e *Van Habsburg tot Hitler* (1938).

8 PEREZ, Renard. “Biografia”. Op. cit., p. 12.

9 SENNA, Homero. “A literatura brasileira vista por um europeu [1949]”. Op. cit., p. 299.

10 *A cinza do purgatório* (1942), *Origens e fins* (1943), *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1951), *José Lins do Rego* (1952; em colaboração com Álvaro Lins e Franklin M. Thompson), *Respostas e perguntas* (1953), *Retratos e leituras* (1953), *Presenças* (1958), *Uma nova história da música* (1958), *Livros na mesa* (1960), *A literatura alemã* (1964), *A batalha da América Latina* (1965), *O Brasil no espelho do mundo* (1965), *Vinte e cinco anos de literatura* (1968), *Hemingway: tempo, vida e obra* (1971). Sua bibliografia conta ainda com volumes póstumos: *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux* (1978), *Reflexo e realidade* (1978), *Sobre letras e artes* (1994), *Ensaios reunidos: 1942-1978* (1999), *Ensaios reunidos: 1946-1971* (2005), *História concisa da literatura alemã* (2013), *Caminhos para Roma* (2014), *O canto do violino e outros ensaios inéditos* (2016), além de reedições da *História da literatura ocidental,* pela editora do Senado federal (2008) e pela Leya (2011, 2012), e de *A cinza do purgatório* (2015) e *Origens e fins* (2018), ambas pela Livraria Danúbio Editora. Um terceiro volume dos *Ensaios reunidos* acha-se em preparação pela Editora Topbooks.

Permaneceu assim inédita por muitos anos, até que, em 1959, as Edições O Cruzeiro publicaram seu primeiro volume, tendo saído o oitavo e último somente em 1966. Para a edição, segundo informa o autor no prefácio, o original de 1945 teve seu "texto inteiro revisto, refundido e remodelado".[11]

Em 1968, é de supor-se que a primeira edição da obra já estivesse esgotada, pois, nesse ano, algumas de suas partes foram republicadas em três volumes autônomos, em formato de bolso, pelas Edições de Ouro. *A literatura grega e o mundo romano* reúne os capítulos I e II da Parte I; *As revoltas modernistas na literatura*, por seu turno, corresponde ao capítulo I da Parte X; e *Tendências contemporâneas da literatura*, por fim, acolhe o capítulo II da Parte X.[12] Os textos coincidem inteiramente com os da edição de 1959-1966, salvo pelo detalhe de que, nos volumes que

---

11 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978-1984, v. 1, 2ª ed., p. 11.

12 CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura grega e o mundo romano*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968; *As revoltas modernistas na literatura*. Biografia do autor por Renard Perez. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968; *Tendências contemporâneas na literatura*. Biografia do autor por Renard Perez. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968.

reproduzem a Parte X, os capítulos, em vez de inteiriços, apresentam-se subdivididos, com intertítulos que explicitam os segmentos da exposição.

A segunda edição sairia pela Editora Alhambra, também em oito volumes, publicados de 1978 a 1984. Esclarece o autor, no prefácio, ter sido a obra "cuidadosamente revista e emendada", e sua "última parte, dedicada à literatura contemporânea, [...] totalmente reescrita".[13] E acrescenta, malicioso: "Em face do número enorme de autores contemporâneos que mereceriam menção e estudo, o leitor desculpará omissões, das quais uma ou outra não foi involuntária".[14]

As demais edições até agora existentes reproduziriam o texto da segunda, apenas remanejando a matéria para a divisão por volumes. Dispomos assim de uma terceira edição, do Senado Federal, em quatro volumes, publicada em 2008, e de duas da Editora Leya, que podemos considerar respectivamente como quarta e quinta edições. A quarta, de 2011, apresenta-se, como a edição do Senado, em quatro volumes, e a quinta, do ano subsequente, tendo adotado o formato de bolso, acha-se distribuída em dez volumes.[15]

3

O que à primeira vista chama a atenção na obra é a sua abrangência, pois trata não só das principais tradições literárias nacionais, mas também de literaturas quase desconhecidas, e tudo levando em conta a diversidade de gêneros e de épocas históricas. Ocupa-se assim "de todas as literaturas românicas e germânicas da Europa e seus ramos na América do Norte e Sul; as eslavas e outras da Europa oriental; e [...] as literaturas grega e neogrega, [bem como] as letras gregas e romanas da Antiguidade".[16]

O prefácio à segunda edição informa que "foram estudados [...] mais de oito mil autores",[17] o que nos sugere umas contas rápidas.

O autor concluiu a elaboração da obra quando tinha 45 anos. Vamos admitir que, para escrevê-la, tenha-se valido de leituras feitas durante os trinta anos anteriores, o que pressupõe, de saída, uma iniciação literária precoce, aos quinze anos. Admita-se, ainda, que tenha lido, em média,

---

13 Ibidem, p. 13.

14 Ibidem.

15 Uma nova edição da obra, em três volumes, com estudo introdutório de Luiz Costa Lima, está programada para sair pela Editora Topbooks.

16 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit., v. 1, 2ª ed., p. 11.

17 Ibidem, p. 12.

dois livros de cada um dos oito mil escritores comentados, isso sem considerarmos as leituras das respectivas fortunas críticas. Chega-se assim à marca prodigiosa de dezesseis mil livros lidos em trinta anos, ou seja: 533 por ano, 44 por mês, onze por semana, um e meio por dia, de segunda a domingo.

Por outro lado, executou seu trabalho ciclópico num país carente de grandes acervos bibliográficos, onde não tinha à mão inúmeras das obras raras que cita.[18] Tampouco pôde dispor – é claro – de recursos tecnológicos absolutamente inconcebíveis em seu tempo, e que hoje tanto facilitam as pesquisas, o acesso às fontes e a preparação de originais para publicação.

Ora, todas essas evidências das dificuldades materiais que tiveram de ser contornadas para a condução do projeto a termo fizeram crer que o autor possuía uma enorme massa de informações anotadas, sem as quais teria sido impossível escrever obra de tal extensão, e ainda por cima em tão curto lapso de tempo. Assim, disseminou-se a convicção de que seria dono de um monumental e substancioso fichário – o que quer que isso venha a ser –, o que explicaria feito intelectual tão impressionante. Numa entrevista, contudo, indagado sobre a existência de tal trunfo, foi taxativo na resposta: "É lenda. Não possuo fichário algum".[19]

Se não tiver sido dissimulação – atitude, de resto, improvável, tratando-se de pessoa sabidamente circunspecta –, fica uma verdade que mais parece lenda: erudição e capacidade de leitura "mais do que prometia a força humana".

4

Mas deixemos de especulações e venhamos à análise da obra. Inicialmente, vejamos a linhagem de estudos literários a que se filia.

Conforme assinala o autor na primeira frase da introdução, "História da Literatura é um conceito moderno".[20] Criada na passagem do iluminismo para o romantismo, os primeiros tratados de história da

---

18 Quanto ao seu acervo pessoal de livros, explica o autor, na referida entrevista de 1949, que possuía então "mais ou menos uns dois mil e quinhentos volumes, pequena biblioteca de trabalho, penosamente reconstruída; não é nada, mas é uma questão de *to make the best of it"* (SENNA, Homero, "A literatura brasileira vista por um europeu [1949]". Op. cit., p. 297). Na entrevista, narra ainda uma pequena peripécia: na saída apressada de Viena, deixara para trás sua casa e todos os seus bens, entre os quais milhares de livros; depois, um professor norte-americano seu amigo, alegando junto à Gestapo que lhe emprestara vários livros, obteve permissão para escolher por volta de duzentos volumes dentre os que tinham permanecido na casa, remetendo-os em seguida para a Bélgica; finalmente, por necessidades financeiras, vendeu em São Paulo a maioria dos livros remanescentes.

19 SENNA, Homero. "A literatura brasileira vista por um europeu [1949]". Op. cit., p. 297.

20 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental.* Op. cit., v. 1, 2ª ed., p. 15.

literatura tinham por objeto culturas literárias nacionais específicas. Logo, no entanto, surgem trabalhos de proposição mais inclusiva, empenhados em narrar a história do que veio a chamar-se "literatura mundial", "literatura universal" ou "literatura geral". Não obstante, porém, exortações teóricas como a de Goethe (1827)[21] e a de Marx/Engels (1848),[22] o fato é que obras dedicadas à história da literatura mundial não foram numerosas no século XIX – tampouco no século XX –, e nenhuma delas alcançou a estatura e o prestígio das grandes histórias literárias nacionais, como, entre outras, as de Gervinus,[23] Taine,[24] De Sanctis[25] e Lanson.[26]

Sinal disso, aliás, é o fato de que, numa entrevista concedida em 1944 – enquanto ainda trabalhava na elaboração da obra, portanto –, Carpeaux, para fins de expor as diretrizes que o orientavam, menciona precedentes constituídos exclusivamente por histórias literárias nacionais (francesa, inglesa, espanhola, italiana, russa e norte-americana).[27] E mais tarde, no prefácio à primeira edição, ao passo que cita e comenta inumeráveis tratados de literaturas nacionais, refere apenas quatro obras dedicadas à "literatura universal".[28]

A *História da literatura ocidental*, assim, desligando-se das disciplinas literárias antigas – retórica e poética –, inscreve-se no campo moderno do historicismo aplicado à literatura, porém não no seu setor hegemônico – o das literaturas nacionais –, e sim no subcampo das histórias da literatura universal. Na entrevista mencionada, afinando seus instrumentos, o autor afirma tratar-se de um subcampo constituído

---

21 "Nestes tempos, a literatura nacional não quer dizer muito, a hora é da literatura do mundo, e cada um deveria contribuir para o seu desenvolvimento". GOETHE, Johann Wolfgang von. "Poesia e universalismo" [1827]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922).* Chapecó: Argos, 2018, v. 1, 2ª ed., p. 318.

22 "A unilateralidade e a estreiteza nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis, e das numerosas literaturas nacionais forma-se uma literatura mundial". ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista.* Organização e introdução de Marco Aurélio Nogueira. Tradução de Marco Aurélio Nogueira e Leandro Konder. Petrópolis: Vozes, 2001, 11ª ed., p. 70.

23 *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835-1842).

24 *Histoire de la littérature anglaise* (1863).

25 *Storia della letteratura italiana* (1871).

26 *Histoire de la littérature française* (1894).

27 "Uma história da literatura ocidental: fala o escritor Otto Maria Carpeaux – fazendo um inventário do passado". *A Noite,* Rio de Janeiro, 19 mar. 1944, Crônicas e comentários, p. 2.

28 *Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (Juan Andrés; 1782-1799)*, Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (Jean-François de la Harpe; 1799)*, Geschichte der alten und neueren Literatur* (Friedrich Schlegel; 1815) *e Handbuch einer allgemeinen Geschichte den Poesie* (Karl Rosenkranz; 1832-1933). Cf. CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental.* Op. cit., v. 1, 2ª ed., pp. 18-20.

por "livros para fins didáticos",[29] alguns "ótimos", mas todos com limitações que ele pretendia superar.

E que limitações eram essas, segundo o balanço crítico empreendido por ele, na entrevista de 1944, que configura uma espécie de carta de intenções? Em síntese, os pontos vulneráveis das histórias literárias seriam: adotar uma perspectiva única – filosófica, socioeconômica ou estética – acumular fatos (autores, obras, datas, movimentos literários); sobrecarregar a exposição com obras sem significação para o presente. E, no caso específico das histórias gerais da literatura, a essas inconsistências se acrescentaria mais uma: tratar das "literaturas orientais".

Ora, sua proposta consistia exatamente em neutralizar cada um desses defeitos. Assim, a obra que então elaborava, esquivando-se ao trilema usual, faria convergir os pontos de vista filosófico, socioeconômico e estético. Por outro lado, embora pretendesse disponibilizar ampla informação sobre fatos, "devia evitar a forma de catálogo seco de nomes e obras", antes assumindo o risco intelectual

---

29 O Brasil, aliás, é pródigo em obras do gênero. No caso dos estudos de história literária nacional, embora todos paguem algum tributo à destinação didática, muitos apresentam densidade e fôlego propriamente ensaístico. Os livros de história da literatura mundial, no entanto, constituem, na sua totalidade, tão somente compêndios ou manuais didáticos, tendo sido publicados entre nós os seguintes: *Resumo de história literária* (Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro; 1873), *Noções de história da literatura geral* (Afrânio Peixoto; 1932), *História universal da literatura* (Estêvão Cruz; 1936) e *Noções de história das literaturas* (Manuel Bandeira; 1940). A estes cabe acrescentar *História da literatura mundial*, do norte-americano John Macy. Obra de divulgação datada de 1925, foi traduzida por Monteiro Lobato e por ele publicada em volume sem data, porém seguramente da década de 1930, e cujas sucessivas reedições – 1941, 1946, 1958 e 1967 – atestam-lhe a boa receptividade no Brasil. Carpeaux, na introdução teórica de sua obra, não tomou conhecimento de nenhuma dessas publicações.

"de compreensão e interpretação".[30] Além disso, não se ocuparia das literaturas orientais, por não constituírem "influências vivas entre nós".[31] Por fim, em vez de uma atitude por assim dizer de antiquário, propunha-se "excluir rigorosamente tudo o que é apenas peso morto, de interesse meramente histórico: limitar-se às obras e aos autores que sobrevivem como influências reais na nossa vida espiritual".[32] E foi categórico na conclusão do seu diagnóstico, que, afinal, legitimava o ambicioso projeto em que então trabalhava: "Até hoje não dispomos, em qualquer língua, duma história da literatura universal que reúna essas qualidades". [33]

No prefácio à primeira edição e na introdução da obra, acrescentou mais uma "qualidade", de que careceriam obras anteriores e que incorporou na concepção da sua: segmentação da matéria não por literaturas nacionais, tampouco por gêneros (prosa, poesia, lírica etc.), mas por "estilos literários", concebidos como categorias transnacionais, espécie de penhor, por conseguinte, do caráter unitário da literatura do Ocidente, aí incluídas as clássicas, as europeias e as americanas.

5

Ao mesmo tempo, porém, que a *História da literatura ocidental* se autoinscreve explicitamente no campo do historicismo, não se contenta com um dos traços mais característicos dessa vertente dos estudos literários: o alheamento à teoria. Assim, contrastando claramente com a inapetência por desenvolvimentos teóricos própria às histórias literárias, a obra se inicia com uma longa e substanciosa introdução de cunho conceitual, encerrando-se com um extenso epílogo igualmente dedicado à teorização.[34]

---

30 "Uma história da literatura ocidental: fala o escritor Otto Maria Carpeaux – fazendo um inventário do passado". Op. cit., p. 2.

31 Ibidem, p. 7. No entanto, no prefácio à primeira edição fez constar a seguinte observação: "O título – *História da literatura ocidental* – não significa a exclusão completa das literaturas orientais, cujas relações com as do Ocidente nunca foram, aliás, contínuas. Influências decisivas do Oriente foram devidamente consideradas: no capítulo relativo à Reforma encontra-se uma digressão sobre a Bíblia" (CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit., v. 1, 2ª ed., p. 11). O fato, porém, é que, ao contrário de outros livros do gênero, não há capítulos específicos sobre manifestações "literárias" egípcias, persas, indianas, árabes, chinesas, japonesas, etc., que costumam constituir as partes iniciais desses compêndios.

32 "Uma história da literatura ocidental: fala o escritor Otto Maria Carpeaux – fazendo um inventário do passado". Op. cit., p. 7.

33 Ibidem, p. 1.

34 A introdução encontra-se como parte autônoma tanto na primeira como na segunda edição. O epílogo, porém, só aparece plenamente como parte autônoma – pois dotada deste título específico – na segunda edição; na primeira, embora não disponha de autonomia plena, dado que carece de título, apresenta-se no final do último capítulo da obra ("Tendências contemporâneas – um esboço"), dele destacado por um recurso gráfico (***). Na segunda edição, embora o epílogo conserve as linhas gerais que apresenta na primeira, o autor introduziu substanciosas modificações, determinadas, ao que parece, não só pelo empenho de atualizar o texto,

Na introdução, discute minuciosamente os antecedentes dos estudos históricos aplicados à literatura – antigos, medievais, renascentistas, barrocos –, até entrar na análise das realizações da história literária propriamente dita, a fim de tomar posição nas controvérsias que a disciplina comporta, e assim escolher e justificar o rumo que imprimirá ao seu projeto. No epílogo, por sua vez, empreende amplo inventário de teorizações modernas sobre matéria literária. Começa caracterizando tradições nacionais inglesas, alemãs, francesas, italianas e russas, dos séculos XVIII e XIX, referindo um total de 25 críticos destacados. Mostra depois, em síntese admirável, pela simplicidade e precisão, a fisionomia geral dos estudos literários novecentistas:

> A crítica literária moderna se apoia em métodos cada vez mais sistemáticos e cada vez mais sutis. O século XX é propriamente o da crítica, que deixou de ser gênero literário para assumir a dignidade de uma disciplina científica ou quase científica e estabelecer espécie de literatura ou metaliteratura, ao ponto de às vezes perder de vista a própria literatura.[35]
>
> Em comparação com os grandes críticos literários do passado, os Barthes, Jakobson, Spitzer, Lukács, Della Volpe, Blackmur, Bachelard parecem uma espécie nova. Não são poetas nem escritores nem literatos ou jornalistas literários nem diletantes da literatura, mas são especialistas em linguística, em psicologia e em psicanálise, em sociologia e marxismo, em estética e em filosofia. A maior parte de suas obras é inacessível a quem é leigo nessas ciências. A crítica literária moderna não se destina ao grande público.[36]

Às tradições nacionais antes referidas acrescenta então a espanhola e a norte-americana, e menciona nada mais, nada menos que 36 outros críticos. Por fim, arremata o epílogo discutindo as questões do cânone e do alegado "fim da literatura", apontando as correlações que identifica entre tal visão apocalíptica e os movimentos do *noveau roman*, do teatro do absurdo e do teatro de documentação, atualíssimos no instante mesmo em que escrevia.

---

mas também por nova seleção das informações de que dispunha. Vale a pena, pois, ler ambas as versões do epílogo.

35 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit., v. 8, 2ª ed., p. 2298.

36 Ibidem, p. 2304.

No corpo principal da obra, é consequente com o princípio que formulara, de compor em sua exposição os pontos de vista socioeconômico e estético, com incursões eventuais a uma dimensão que se poderia dizer filosófica. Isso transparece, por exemplo, nas expressões com que nomeia os sucessivos períodos que estuda, retiradas ora da nomenclatura de uma história por assim dizer geral – “Reforma”, “Ilustração e Revolução”, “A época da classe média”, por exemplo –, ora da terminologia de uma história especificamente estética ou literária – “Barroco”, “Classicismo”, “Romantismo” etc.

Por outro lado, ainda de acordo com sua exposição de princípios constantes da introdução e do prefácio à primeira edição, embora pródigo no fornecimento de dados – nomes de autores, títulos de obras, datas, sínteses de juízos críticos – no próprio texto principal ou nas notas, não deixa de pronunciar-se criticamente sobre as questões de que vai tratando. Considerando a vastidão do *corpus* de que pretende dar conta, no entanto, dispensa processos analíticos, servindo-se de fórmulas extremamente sintéticas, às vezes sentenciosas ou epigramáticas, e que procuram amalgamar traços biográficos, estilísticos e sociológicos, não raramente resvalando no impressionismo.[37] Eis alguns poucos exemplos, entre as centenas que se podem encontrar nas suas páginas:

> Horácio é, talvez, o maior entre os poetas menores: sensível sem sentimentalismo, alegre sem excessos, espirituoso sem prosaísmo.[38]

> François Rabelais, vigário e médico em combinação inédita, humanista erudito e humorista extravagantíssimo, é o autor do livro mais divertido e mais indecente da literatura francesa.[39]

> Em Bocage, o mais hábil, não o mais profundo dos versificadores portugueses, [temos] a expressão de uma alma caótica. Inúmeros sonetos magistralmente construídos com elementos da maior banalidade, e inúmeros epigramas, mais triviais do que mordazes; sentimentalismo erótico e obscenidade brutalíssima; [...] racionalismo

---

37 Numa passagem do epílogo, aliás, o autor parece não rejeitar de todo o componente impressionista no exercício da crítica. Assim, se condenou os “impressionistas superficiais ou frívolos” (Faguet, Lemaître), manifestou apreço por Sainte-Beuve e Anatole France (cf. CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit., v. 8, 2ª ed., p. 11, pp. 2295-2296).

38 Ibidem, v. 1, p. 86.

39 Ibidem, v. 2, p. 388.

> audacioso [...] e as angústias pavorosas dos últimos arrependimentos: tudo isso em conjunto revela, por trás do verbalista engenhoso, uma personalidade interessante.[40]

Machado de Assis, o maior escritor da literatura brasileira, não é exótico em relação à Inglaterra, e sim em relação ao Brasil. O caso é enigmático: um mulato de origem proletária, autodidata, torna-se o escritor mais requintado de sua literatura, espírito cheio de *arrière-pensées*, que exprimiu menos em versos parnasianos do que em romances meio satíricos à maneira de Thackeray.[41]

> A época vitoriana não tolerava outra poesia senão secreta. Isso não quer significar o ostracismo absoluto dos poetas: foram banidos da sociedade burguesa apenas aqueles que ousaram exprimir sentimentos e conflitos pessoais. A poesia tinha que servir de enfeite aos domingos; nos dias úteis, aquela coisa inútil só era um *hobby* de estetas ou universitários.[42]

Por fim, procura também observar o princípio de, nos materiais que examina, especialmente aqueles situados em tempos mais remotos, valorizar-lhes não o mero interesse histórico, mas seus modos de sobrevivência "como influências reais na nossa vida espiritual".[43] Exemplo desse expediente encontramos na passagem em que, a partir da noção de "lugar na vida", cunhada pela ciência do folclore em função de gêneros orais, mostra as afinidades e as diferenças entre as culturas literárias antiga e moderna, evidenciando assim o que haveria tanto de morto como de atual naquela:

> O gosto dos gregos pela retórica é, para nós outros, um fenômeno algo estranho: não se cansaram de ouvir discursos, inúmeros e intermináveis, na assembleia e perante o tribunal; de discursos metrificados encheram as tragédias, e até nas obras de historiografia inseriram discursos inventados; a retórica era considerada discípula principal da educação superior, e enfim foi identificada com a própria

40 Ibidem, v. 4, pp. 799-800.

41 Ibidem, v. 6, p. 1413.

42 Ibidem, p. 1417.

43 "Uma história da literatura ocidental: fala o escritor Otto Maria Carpeaux – fazendo um inventário do passado". Op. cit., p. 7.

> cultura. Evidentemente, não pode ser confundida com a retórica moderna, sempre subjetiva, instrumento de efeitos estilísticos ou tentativa de "*mettre en scène*" a pessoa do orador. A retórica grega visava a um fim objetivo comum a todas as atividades espirituais: a vontade de garantir à obra um "lugar na vida".[44]

A *História da literatura ocidental*, em síntese, pelo que nossa análise permite concluir, mantém-se fiel às diretrizes conceituais com que se propôs operar, logrando equilibrar-se com desenvoltura entre determinações contraditórias. Assim, no seu empenho de "compreensão e interpretação", evita unilateralidades conceituais, procurando compatibilizar, como fundamento para seus juízos, subsídios tanto de ordem socioeconômica e filosófica como de extração estética. Paralelamente, tratado historiográfico que é, orienta-se pela cronologia e mostra-se generosa na disponibilização de dados objetivos sobre autores, obras, períodos, sem com isso reduzir-se a simples inventário de materiais literários mortos e distantes no tempo, antes os submetendo a crivo crítico que realce seus significados para o presente. Disso resulta uma narrativa que, como é próprio dos bons tratados de história literária, destaca-se antes por sínteses arrojadas do que por análises minuciosas, sendo veloz sem ser ligeira, dado seu lastro de informações substanciosas e o discernimento crítico de que estas vão permeadas. Essa impressão de fluência e agilidade, por sinal, é produzida principalmente pelos ganchos frequentes de que se serve o autor, recurso que maneja com verdadeiro virtuosismo, e que lhe permite abreviar as distâncias entre os variados temas que vai percorrendo, mal se percebendo as transições. Veja-se, como exemplo do processo, as passagens a seguir transcritas, escolhidas entre muitas semelhantes: na primeira, as considerações sobre Annenski conduzem com naturalidade à caracterização de Sollogub; na segunda, um juízo sobre Byron remete à apresentação de Landor, e desta à de Leopardi.

> O primeiro grande poeta russo do século XX foi Annenski [...]; foi mesmo uma personalidade poética muito original, escondendo atrás do decadentismo melancólico dos seus versos musicais uma angústia quase patológica. Não foi compreendido em seu tempo. Mas aonde

---

44 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit., v. 1, 2ª ed., p. 68.

mal chegaram os versos, apreciava-se a prosa de um temperamento parecido, Sollogub. Sollogub também foi grande poeta. Mas a sua obra principal é um romance [...].[45]

Byron estava fora da tradição poética inglesa; e não encontrou adeptos entre os poetas ingleses. [...] O único byroniano autêntico na Inglaterra é um prosador: Landor. [...] Como homem do século XVIII, acreditava no progresso, e a sua viagem imaginária pela história inteira não conseguiu convencê-lo do contrário. O historicismo do século não atingiu a esse velho súdito rebelde da rainha Vitória.
No modo a-histórico de pensar, também reside parte da grandeza de Leopardi [...].[46]

---

45 Ibidem, v. 7, p. 1741.

46 Ibidem, v. 5, pp. 1255-1257.

7

Até aqui, as observações alinhavadas sobre a gênese, os fundamentos conceituais e certos traços peculiares da *História da literatura ocidental* provavelmente deram a entender que a obra constitui uma espécie de monumento isolado na própria grandeza. No entanto, não convém concluir sem especular sobre o campo intelectual em que ela se insere.

Na verdade, o trabalho de Carpeaux se alinha com projetos que, na primeira metade do século XX, procuraram construir uma ideia de literatura para além dos panoramas nacionais traçados pelo historicismo literário oitocentista. Talvez se possa mesmo dizer que a questão se colocou na ordem do dia de modo particularmente agudo durante a década de 1940, como uma espécie de esforço, no plano das ideias, de assegurar a unidade da civilização, contra sua bárbara dilaceração perpetrada por duas guerras sucessivas de proporções mundiais.[47]

Se procede a hipótese, não terá sido por acaso a publicação quase simultânea de duas grandes obras orientadas por esse espírito, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), de Erich Auerbach (1892-1957), e *Literatura europeia e Idade Média latina* (1948), de Ernst Robert Curtius (1886-1956).[48] Ora, a nossa *História da literatura ocidental*, como vimos, embora publicada só nos anos 1950, foi concebida e escrita entre 1943 e 1945, e por um quase contemporâneo de Auerbach e Curtius, pautando-se pelo mesmo objetivo de demonstrar que, para além dos fatores que a dividem, a humanidade persiste íntegra, sendo a literatura sintoma claro do desejo de união entre as nações.[49]

Por certo, há também diferenças entre essas obras, embora sejam elas equivalentes em importância: a de Auerbach e a de Curtius são analíticas e não narrativas, e um tanto avessas à sistematização teórica,

---

47 Cf.: "Livros [como o de Auerbach e o de Curtius] buscavam contrapor luminosas reflexões acerca da herança cultural aos ruinosos atos de barbárie que devastavam o mundo, até então, dito civilizado. Às bibliotecas que eram destruídas, ou ameaçadas de destruição, substituíam bibliotecas ideais; à desordem do mundo impunham a ordem dos livros, recuperada pela silenciosa leitura dos cânones clássicos, monumentos perenes da tranquilidade horaciana". BARBOSA, João Alexandre. "A biblioteca imaginária". In: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996, p. 21.

48 Se tivermos em conta os períodos de elaboração dessas obras, a simultaneidade é maior ainda: Curtius informa, no Prefácio, ter começado os "trabalhos preparatórios" para seu livro em 1932, os quais se estenderam até 1946-1947 (CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral, com colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957 [1948]); Auerbach declara ter escrito o seu entre 1942 e 1945, durante o período em que, exilado, foi professor em Istambul (AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971 [1946]); e Carpeaux, como vimos, redigiu a sua *História* de 1944 a 1945.

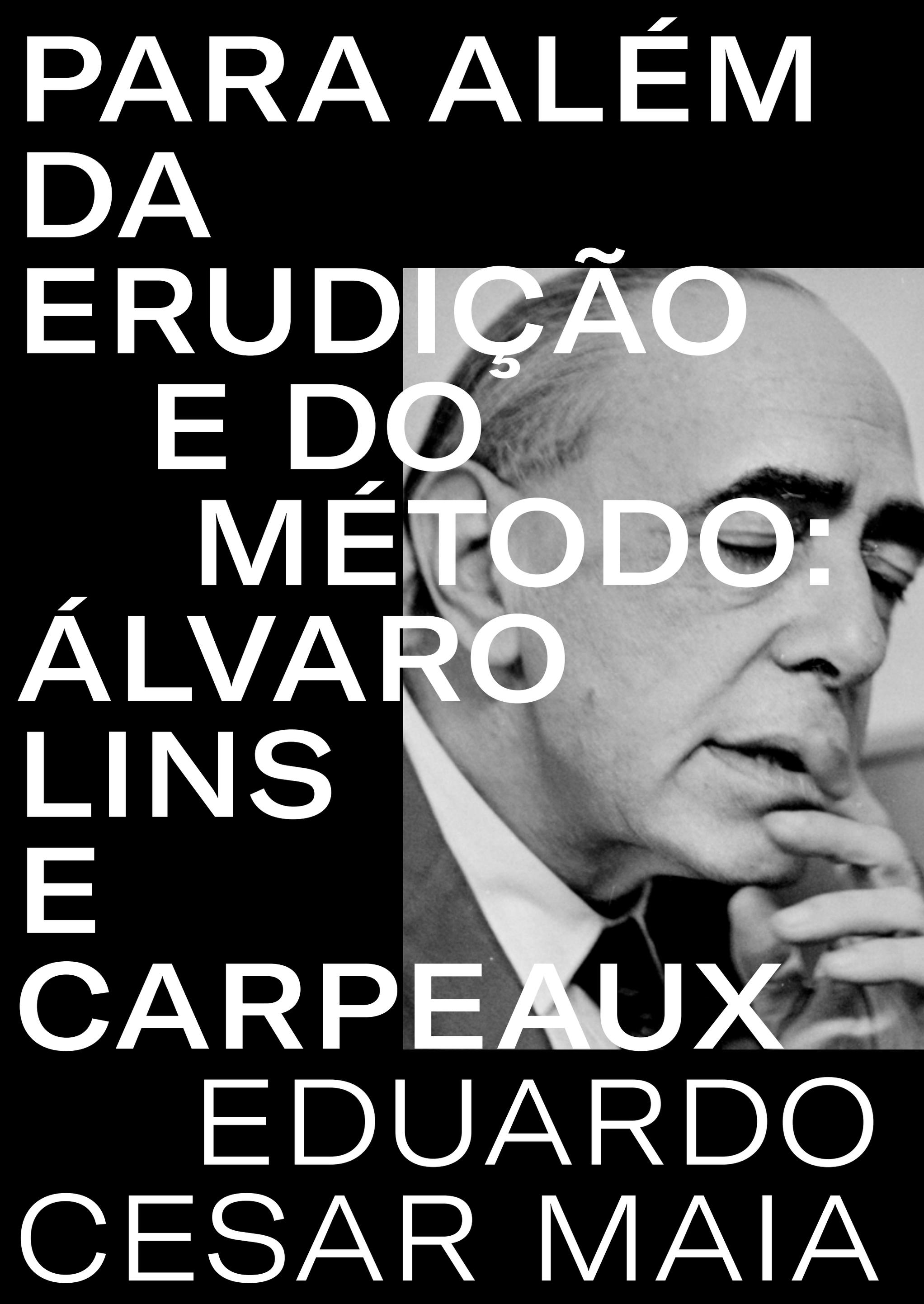
49 Se em meados do século passado a questão da unidade das literaturas se discutia tão somente no âmbito das literaturas ocidentais ou europeias (aí compreendidas os ramos americanos das literaturas europeias, como diz Carpeaux), por certo hoje o debate sobre a ideia de literatura mundial deixou de ser eurocêntrico.

ao passo que a de Carpeaux segue o modelo historiográfico – narrativo, portanto –, concedendo, porém, generosos espaços à teorização; por fim, enquanto o prestígio cultural do alemão favoreceu traduções diversas dos originais de Auerbach e de Curtius, o livro de Carpeaux até hoje não foi traduzido para nenhuma língua,[50] seguindo destino comum a tantas obras de mérito compostas no nosso "rude e doloroso idioma".[51]

ROBERTO ACÍZELO DE SOUZA é professor titular da Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e foi professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense. Autor de diversos livros, sendo *E a literatura, hoje? Estudos de crítica, história e teorias literárias* (Argos, 2018) o mais recente.

---

50 Na verdade, existe uma tradução recente, embora parcial: CARPEAUX, Otto Maria. *Histoire de la littérature occidentale au XX.e siècle: extraits (1920-1980). Précedé d'une Introduction à l'histoire du temps et de l'histoire en littérature. Traduction et édition de Luiz Eduardo Prado de Oliveira. Avec la collaboration de Hélène Schmitt et Jean-Claude Pons*. Paris: L'Harmattan, 2017, pp. 5-11. O que, no entanto, não nos parece suficiente para assegurar a difusão internacional da obra, pois se trata de tradução de pequena parte dela, além de bastante retardatária (vem a público cinquenta anos após a primeira edição do original). A propósito, veja-se a seguinte observação: "*Le manque d'écho international de la monumentale* História da literatura ocidental *[...] de Carpeaux, généralement ignorée par les comparatistes du monde entier, est assez caractéristique du lot ordinairement réservé, à quelques exceptions près, à la production intelectuelle de la périphérie*" (Pfersmann, 2014, p. 223).

51 Embora não citados diretamente, os textos referidos a seguir foram consultados para a elaboração deste artigo e podem ser úteis ao leitor interessado: BOSI, Alfredo. "Carpeaux e a dignidade das letras". In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, pp. 167-169; _____. "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária". In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 7-53; _____. "Relendo Carpeaux". In: *Três leituras: Machado, Drummond, Carpeaux*. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 61-81; _____. "Sobre Otto Maria Carpeaux". In: *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 405-421; CANDIDO, Antonio. "Dialética apaixonada". In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 89-95; JUNQUEIRA, Ivan. "Mestre Carpeaux". In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos: 1946-1971, v. 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed.; Topbooks, 2005, pp. 15-45; LINS, Álvaro. "Apresentação de um companheiro europeu em exílio". In: *O relógio e o quadrante: 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, pp. 153-160; MENEGALE, J. Guimarães. "Literatura ocidental". *Leitura*, n. 25, Rio de Janeiro, ano XVIII, jul. 1959, pp. 17-18; RÓNAI, Paulo. "Uma história da literatura ocidental". *Comentário*, n. 8, Rio de Janeiro, out./nov./dez. 1961, p. X; THEOBALD, Pedro. "A História da literatura ocidental de O. M. Carpeaux e a crítica de Wilson Martins". *Letrônica*, v. 11, n. especial, Porto Alegre, set. 2018, pp. 140-145; _____. *Formas e tendências da historiografia literária: o caso da literatura alemã no Brasil*. 2008. Tese (doutorado em literatura comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; VENTURA, Mauro. *De Karpfen a Carpeaux: formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002; VIANNA, Thereza Vicente. *Carpeaux e o futuro da crítica*. 1999. Tese (doutorado em literatura comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PARA ALÉM DA ERUDIÇÃO E DO MÉTODO: ÁLVARO LINS E CARPEAUX

EDUARDO CESAR MAIA

CARPEAUX, O "TRANSTERRADO"

Discípulo dos mais destacados de José Ortega y Gasset e de Manuel García Morente, o filósofo e tradutor espanhol José Gaos cunhou um termo especial para se referir a sua particular condição de exilado em terras mexicanas – "soy un transterrado", dizia. Com o neologismo, desejava estabelecer uma clara distinção entre a situação do desterrado, aquele que é forçado a deixar sua pátria e passa viver num lugar que lhe é alheio, estranho ou mesmo hostil; e a do "transterrado", que, por sua vez, é aquele que, tendo que sair de sua terra natal, redescobre-se e se reinventa em outra, com a qual encontra tão grande sintonia e afinidade que passa a se sentir "empatriado" – outra bela palavra também concebida por Gaos para referir-se a si mesmo na nova circunstância.

A situação do crítico literário e intelectual polímata Otto Maria Carpeaux, em seu exílio brasileiro iniciado em setembro de 1939, guarda, se tomarmos em consideração a opinião de seu amigo Álvaro Lins (1912-1970),[1] grande semelhança com a descrita no parágrafo anterior. É importante lembrar que o intelectual pernambucano, que à época do início da atividade crítico-jornalística de Carpeaux no Brasil já exercia a função de titular do rodapé literário do então importantíssimo periódico carioca *Correio da Manhã,* foi um dos primeiros interlocutores e um dos principais facilitadores da entrada do austríaco no ambiente intelectual e literário brasileiro e, inclusive, de sua inserção profissional em nossa imprensa.

Nas próximas páginas, principalmente a partir da análise de ensaios publicados por Álvaro Lins em seu rodapé literário, nos quais o foco é a personalidade, o estilo, as obras e o pensamento crítico-literário de Otto Maria Carpeaux, tentarei mostrar como o pernambucano, além de ajudar o novo companheiro de letras em questões pragmáticas, também foi um intérprete arguto de seu pensamento crítico naquele primeiro momento,

---

1 Para um perfil crítico-biográfico de Álvaro Lins, com boa contextualização histórica, cf. BOLLE, Adélia Bezerra *A obra de Álvaro Lins e sua função histórica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979. Remeto, ainda, à edição especial da revista *Continente*, publicada no Recife pela CEPE, em novembro de 2012, na qual pode ser encontrada uma série de textos, de autores diversos, que se propõem a resgatar a trajetória de homem público do intelectual pernambucano, revisitar seu pensamento crítico e reavaliar sua contribuição às letras e à crítica literária brasileira.

com intuições acertadas sobre o tipo particular de erudição, de inteligência crítica e sobre a dimensão humanista do pensamento de Carpeaux.

TOUT LE MONDE EST EN EXIL: ÁLVARO LINS APRESENTA OTTO MARIA KARPFEN AO BRASIL

O artigo jornalístico que apresentou o crítico austríaco ao meio intelectual brasileiro, de autoria de Álvaro Lins, foi publicado no *Correio da Manhã* em 19 de abril de 1941 e foi intitulado, muito apropriadamente, "Um novo companheiro". O texto foi reproduzido, posteriormente, na segunda série do famoso *Jornal de Crítica*, publicado pela editora José Olympio em 1943. Talvez valha a pena lembrar que o mesmo artigo teve ainda uma nova saída editorial em 1964, na antologia *O relógio e o quadrante*, e recebeu alguns retoques editoriais, como o acréscimo de subtítulos, revisões textuais e mesmo um título, digamos, repaginado: "Apresentação de um companheiro europeu em exílio". Por maior fidelidade ao caráter jornalístico do texto original, seguirei a edição de 1943.

Eis o contexto: Otto Maria Carpeaux ainda iria estrear como crítico no mesmo *Correio da Manhã* e Álvaro Lins aproveita o ensejo para oferecer aos leitores um perfil do homem e do intelectual. Para tal tarefa, utiliza como fonte fundamentalmente a relação epistolar entre os dois e alguns ensaios que o amigo lhe havia adiantado também por correio.

O texto, extremamente simpático e lisonjeiro em relação ao perfilado – coisa pouco comum em se tratando do rigoroso crítico pernambucano –, principia pela narração da escapada da família Karpfen[2] da Áustria, em março de 1938, cinco dias após o histórico *Anschluss*, a anexação da Áustria pelos nazistas. Em seguida, o articulista faz uma reflexão interessante sobre como a literatura e a vasta cultura humanística foram os meios que permitiram a Carpeaux se sentir em casa em qualquer parte, mesmo num país periférico como o Brasil:

> É verdade que este escritor, austríaco de nascimento, ampliara, pelo espírito, a sua pátria: tornara-se um escritor europeu e universal. O exílio, contudo, também ampliara os seus círculos morais: tornara-se um fenômeno de todos os homens em todas as terras.[3]

---

2 Já no exílio, Otto Maria Karpfen assumiu o nome literário Otto Maria Carpeaux, com o qual atuaria na imprensa brasileira.

3 LINS, Álvaro: "Um novo companheiro". In: *Jornal de Crítica* (2ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p. 294. Grifos meus. As próximas referências das citações dos *Jornais de crítica* de Álvaro Lins se darão no corpo do texto, entre parênteses, indicando a sigla JC junto ao número da série e a página, e cor-

Como não associar a ideia de possibilidade de ampliação da pátria, esboçada acima por Lins, com a concepção de "transterrado" e do ato de "*empatriarse*", de José Gaos? A atitude vital e intelectual eminentemente integradora de Carpeaux transparece em cada linha desse artigo que lhe traça o perfil, seja pelo caráter universalista de sua cultura humanista, seja pelo elemento religioso (o espírito ecumênico do catolicismo), mas também pela própria complexidade cultural de seu país e, sobretudo, de sua cidade natal: "Viena significa o ponto de encontro de três mundos diversos: o mundo germânico, o mundo eslavo e o mundo latino" (JC2, p. 296). É claro que, além desses fatores, a própria circunstância de exilado em dificuldades materiais e a necessidade de sobreviver de acordo com as capacidades que melhor desempenhava também contribuíram para que Carpeaux buscasse, da maneira mais rápida possível, integrar-se à cultura literária brasileira através do trabalho jornalístico, da pesquisa e do estudo autodidata. Coisa que, de fato, realizou em um tempo impressionantemente curto. Para se ter uma ideia, os primeiros ensaios enviados por Carpeaux para o *Correio da Manhã* foram escritos em francês e traduzidos para o português por amigos, mas, em menos de um ano, o poliglota dominaria perfeitamente a escrita de nosso idioma e, com o tempo, passaria a colaborar em diversos periódicos e em outros importantes empreendimentos editoriais brasileiros.

Neste ponto, e invertendo os papéis, vale mencionar um trecho do ensaio "Álvaro Lins e a literatura brasileira", texto que integra o volume *Origens e fins* (1943), de Otto Maria Carpeaux: "Acho que um intelectual recebido num país estrangeiro não tem o direito de aproveitar-se dessa hospitalidade sem o dever, um dever muito rigoroso, de interessar-se pela literatura desse país, até as últimas possibilidades de compreensão".[4] O processo de "empatriamento" do austríaco era, como se vê, fruto de um projeto consciente, de um sentido de dever ético.

No entanto, é preciso reconhecer que a condição de exilado nunca pode ser completamente superada, obliterada, ainda por cima naquele contexto (a Segunda Grande Guerra). Álvaro Lins mostra dialeticamente que, por outro

---

respondem, em ordem cronológica, às seguintes edições: LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica* (2ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943; LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica* (3ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1944; LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica* (4ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1946; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (7ª série). Rio de Janeiro: *O Cruzeiro*, 1963.

4 CARPEAUX, Otto Maria. "Álvaro Lins e a literatura brasileira". In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Edições da C.E.B., 1943, p. 368.

lado, naquele momento, todos na Europa vivenciavam, de uma maneira ou de outra, mesmo os que nunca saíram de sua terra, uma forma de exílio, em perpétuo alarme. No trecho a seguir, Lins toca nesse ponto e, ainda, traz um trecho de uma carta, redigida em francês, que recebera de Carpeaux:

> O escritor que abandonou o seu país, numa fuga perigosa e cheia de aventuras, continua, assim, em exílio, apesar da universalidade do seu espírito. Ele próprio escreveria mais tarde: "*Tout le monde est en exil. Ce ne son point les émigrés, eux seuls, qui s'evandent. C'est toute l'Europe, et, bientôt, plus que l'Europe. Toute l'humanité a plié ses tentes pour se mettres en route*".[5] (JC2, p. 294)

A oposição frequentemente encontrada no pensamento de Álvaro Lins entre literatura e ideologia (ou política) aparece de forma latente na maneira como apresenta a situação do amigo: a cultura literária era um elemento integrativo, vitalista, positivo; a ideologia, a política e os nacionalismos, por outro lado, reforçavam o sentimento de desterro e alienação. A literatura, e isto é o que fundamentalmente marca o pensamento crítico de Lins, é vista como uma instância superior de diálogo, conhecimento e concórdia entre os homens e as nações – uma visão eminentemente humanista; e o processo de "*empatriarse*" do amigo dava um grande testemunho disso.

Outro ponto interessante mencionado no mesmo artigo é uma curiosa referência ao projeto de "*une nouvelle école de Recife*" (JC2, p. 295) idealizada pelo austríaco. A menção é muito breve e superficial, mas se insinua ali uma espécie de programa de estudos e de ação intelectual que envolvia, ainda, Gilberto Freyre. A ideia, bastante sintética no trecho da carta reproduzida no artigo, é fazer uso do melhor da herança cultural europeia para proveito de um mundo novo. Infelizmente, nada mais é dito sobre o tema.

Merece atenção também, pelo que sabemos hoje a respeito das principais influências na formação intelectual de Carpeaux, a perspicácia crítica de Álvaro Lins ao intuir, com pouco material textual em mãos, quais autores foram mais decisivos para a visão de mundo do amigo. Para Lins, os mestres mais determinantes na construção do universo

---

5 Em tradução nossa: "Todo mundo está em exílio. Não são somente os imigrantes, apenas eles, os que se evadem. É a Europa toda e, daqui a pouco, mais que só a Europa. A humanidade toda fez as malas para se pôr na estrada".

mental de Carpeaux foram Burckhardt, Weber, Croce e Alain... A falta, nessa pequena lista, do nome do napolitano Giambattista Vico e de Wilhelm Dilthey, centrais na *Weltanschauung* do autor de *A cinza do purgatório*, não diminui o mérito da análise do pernambucano naquelas circunstâncias de contato ainda recente.

Um importante traço comum entre ambos os críticos transparece nesse mesmo texto; uma marca da personalidade que se refletia, segundo Lins, na forma literária do ensaísmo de Carpeaux: um estilo muito pessoal de escrita, "muito direto, muito denso [...]. Notar-se-á que é um estilo vivo, preciso e ardente. Às vezes enérgico e áspero" (JC2, p. 298). É provável que a rápida identificação do pernambucano com o companheiro de letras tenha começado justamente por esse caráter personalista que se manifesta na palavra escrita e na atitude crítica: o espírito agônico, a disposição para a polêmica e o "temperamento de inconformista" (JC2, p. 298) que Álvaro Lins encontra em Otto Maria Carpeaux é uma característica basilar de sua própria perspectiva crítica e de seu tom quase sempre combativo na atividade jornalística.[6]

SOBRE *A CINZA DO PURGATÓRIO* E O SENTIDO DA ERUDIÇÃO

Em 1942, Otto Maria Carpeaux lançava seu primeiro livro no Brasil, uma coletânea de artigos publicados desde sua estreia no *Correio da Manhã*. No ano seguinte, Álvaro Lins publica, entre os meses de março e abril, em duas partes, em seu rodapé literário, uma análise detalhada de *A cinza do purgatório*.

De início, o pernambucano retoma o tema do exílio – o que vem a enriquecer a perspectiva apresentada no primeiro artigo. Segundo ele, na situação de exílio, "perde-se um imponderável elemento do seu próprio ser". Contudo, ainda que algo irremediavelmente seja perdido, o trabalho intelectual e crítico são ferramentas de recuperação de sentidos. Lins parece complementar o texto anterior – o de apresentação do novo amigo – desenvolvendo a argumentação em torno de uma busca incessante de uma "integralidade" da pessoa depois do exílio. Algo intangível se perdeu e precisa ser reconstruído: a memória pessoal e a memória literária devem ser os caminhos para

---

6 Um dos valores fundamentais endossados pelo crítico pernambucano, desde o princípio de sua carreira nos rodapés, foi o da autonomia individual como centro e fundamento da crítica literária. Para uma visão mais detalhada, remeto ao meu artigo "O último refúgio do indivíduo: o ideal de autonomia na crítica de Álvaro Lins". *Teresa*, n. 18, 2018, pp. 77-92.

o austríaco se reconstruir. O pernambucano sugeria que essa perda excitara o homem a outros descobrimentos: "Ele retirou o seu drama de exilado do plano sentimentalista para o colocar no plano da história, da filosofia e da literatura" (JC3, p. 230). E seria esse o elemento ao mesmo tempo estruturador e vitalizador de *A cinza do purgatório*.

Álvaro Lins reconhece que o ensaísta já tinha escrito muitas páginas importantes em outros países, tanto de crítica como de "doutrina", mas considera que o Brasil deu ao amigo uma outra dimensão existencial, enriqueceu sua visão e espírito. A nova circunstância teria lhe dado "a oportunidade de recuperar pelas ideias, no seio de uma nova pátria, os objetos perdidos" (JC3, p. 232). Uma nova pátria como uma nova luz depois da escuridão do passado. Enfim, Lins insiste em que é preciso considerar essa vivência e essa experiência de exílio – essa "empatriação" – para entender a obra crítico-literária de Carpeaux, alguém que "não é estrangeiro em qualquer território ocidental" (JC3, p. 230).

Em um segundo momento, Lins passa a refletir sobre a produção crítico-jornalística do austríaco, especificamente se referindo ao então ainda breve período brasileiro. O reconhecimento do mérito superior da atuação de Carpeaux no Brasil é algo que merece ser reproduzido: "Em assuntos literários, nunca a imprensa brasileira publicou outra matéria de mais importância, de mais significação, de tantas consequências para nossa literatura" (JC3, p. 231). Mais uma vez, é preciso enfatizar que uma declaração dessas não era algo comum em alguém como Álvaro Lins. Lição de humildade – um tanto surpreendente, diga-se – de quem sabe que, embora amplamente preparado em sua erudição e educado em seu gosto, não teve a possibilidade de acesso a tanto em sua particular circunstância existencial. Otto Maria Carpeaux, oriundo de uma Viena cosmopolita e culturalmente efervescente, dedicara-se ao legado intelectual e cultural do Ocidente com a ânsia de quem pretendia realmente abarcar tudo. Nesse momento, inclusive, o crítico pernambucano já estava informado da preparação do que viria a ser a monumental *História da literatura ocidental*, e se arrisca a afirmar que essa será a *opera magna* e o legado fundamental de Carpeaux.

A parte talvez mais interessante do texto, pelo menos no que se refere aos estudos literários, traz uma descrição minuciosa do que Lins julga ser o método crítico do autor de *Origens e fins*:

> Carpeaux lança o assunto em algumas linhas, acrescenta em seguida uma pequena biografia ou apresentação, e coloca depois em foco a

> figura ou problema fundamental do ensaio. Desenvolve-o, então, até o fim, seguindo a ordenação dos assuntos com a dialética que faz uma ideia provocar a ideia seguinte até que elas em conjunto venham constituir uma síntese e uma conclusão. Resguarda assim o crítico uma posição de imparcialidade. (JC3, p. 234)

A ideia de síntese – operação que envolveria impressão, intuição, erudição, valoração e criação – é fundamental na reflexão de Álvaro Lins, no sentido de mostrar o que há de particular na abordagem crítica de Carpeaux; algo que ultrapassa, em muito, o tópico tão recorrente – seguramente também verdadeiro – de sua grande erudição.

Para termos uma ideia mais clara do que Lins pensava sobre esse tema, recorro a um ensaio seu, "Impressionismo e erudição", dedicado à figura do crítico português Fidelino de Figueiredo, também um grande erudito, influenciado pela filosofia vitalista de Miguel de Unamuno. Figueiredo havia iniciado sua carreira com a ambição – então em voga – de estabelecer novas bases para uma forma de crítica científica, seguindo os modelos de Taine, Brunetière e do também português Teófilo Braga, mas sua experiência concreta na crítica literária o teria apartado pouco a pouco do projeto inicial. Segundo Lins, ele se sentira impossibilitado de criar um sistema (JC2, p. 289), e desenvolveu a noção de que a literatura, em sua dimensão valorativa e crítica das vivências humanas, transcendia as possibilidades analíticas do formalismo e do rigorismo metodológico da ciência da época. Qualquer tipo de pretensão a uma "ciência da literatura", nessa perspectiva, desempenharia somente uma função secundária na atividade crítica. Assumindo o mesmo entendimento, o pernambucano reforçava que "a ciência da literatura constitui um método da crítica, mas está longe de esgotar todas as possibilidades criadoras da crítica" (JC2, p. 290). Da seguinte maneira, Álvaro Lins sintetiza sua concepção:

> Sabemos que a crítica não é só impressionismo, não é só aproximação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode se fechar nos limites de um seco objetivismo, não pode ser uma prisioneira das leis e dos conceitos de outras ciências. A crítica se forma de uma união mais complexa de elementos objetivos e subjetivos. Existe necessariamente uma ciência da literatura que exige conhecimentos especializados e metodologia própria. Sobre ela é que

> se ergue a crítica criadora, livre nos seus movimentos de espírito, mas apoiada e impulsionada pela ciência literária. (JC2, p. 290)

Um pouco mais adiante, arremata:

> Um simples objetivismo não teria forças para criar mais do que uma figura de erudito. Um simples subjetivismo, por sua vez, não teria forças para criar mais do que uma figura de divagador. O que se deve é tomar a erudição como um ponto de partida para atingir o impressionismo. Pois o verdadeiro crítico há de ser um erudito e um impressionista; esta síntese é que faz da crítica uma obra criadora dentro da literatura. (JC2, p. 291)

É essa mesma versatilidade intelectual – uma capacidade ao mesmo tempo intuitiva, enciclopédica, analítica, engenhosa (criativa) – que melhor aclara o alcance crítico-filosófico dos textos de Otto Maria Carpeaux. Álvaro Lins usa uma frase de Karl Mannheim que se coaduna perfeitamente com o perfil que ele traça nesse segundo ensaio dedicado ao amigo: "O problema da *intelligentsia* é a síntese" (JC3, p. 242). A ideia de síntese crítica, assim, não pode ser confundida com uma mera operação matemática ou tautológica, não se trata de tirar uma média aritmética. A literatura, como uma forma superior de "representação das ideias e homens em movimento" (JC3, p. 235), origina-se da compreensão profundamente humanista de que os problemas humanos não são compartimentados: política, arte, religião, psicologia são manifestações diversas de interpelações existenciais indissociáveis, confluentes.

No texto, Lins ainda diz que a palavra "erudição" se encontra muito desgastada por um uso que lhe parece muito equivocado – a ideia do "rato de biblioteca". No ensaísmo crítico Carpeaux, no qual se revelava a "movimentação nos domínios da literatura comparada" (JC3, p. 240), o pernambucano encontra um perfeito contraexemplo: nele não haveria espaço para a erudição entendida simplesmente como capacidade de acúmulo de informação, de dados; seu texto é sempre já interpretação, e nunca somente apresentação de dados, autores, escolas e obras. Ele reuniria, assim,

> o racionalismo dos franceses, o espírito filosófico dos alemães e a paixão dos espanhóis. Isto não se explica só pelo universalismo de sua formação cultural, mas também pelas condições especiais de sua pátria, a Áustria, que se tornou centro de encontro de diferentes povos europeus. (JC3, p. 238)

Não se confunda aqui a contextualização desse caldo cultural em que Carpeaux foi educado com alguma forma de determinismo geográfico ultrapassado. É a variedade da experiência vital e formativa aliada à capacidade lógico-racional e à sensibilidade poética que comporiam, segundo Álvaro Lins, em último termo, a grandeza crítica do novo companheiro.

Em suma, o pernambucano apresenta seu amigo como um autêntico humanista, no sentido de que "ele entende o fenômeno literário como um conhecimento, uma revelação da personalidade" (JC3, p. 234). A literatura não é um assunto somente para especialistas, ou apenas um meio de evasão da realidade pela fantasia; é uma genuína forma de acesso e conhecimento da realidade humana – realidade social, mas também a dimensão "interior" – irredutível a visões monológicas ou a métodos totalizantes e exclusivistas por parte da crítica. De acordo com um dos principais estudiosos da tradição humanista,

> se compararmos a obra de diferentes humanistas, chegaremos à conclusão de que sustentavam uma grande variedade de opiniões e ideias, e de que devemos buscar seu denominador comum em um ideal educativo, erudito e estilístico, assim como na extensão que seus interesses e problematizações abarcam, mais do que em sua lealdade a qualquer conjunto dado de opiniões filosóficas ou teológicas.[7]

Já segundo o crítico brasileiro Wilson Martins,

> O que caracteriza, pois, os críticos da linhagem humanista é a posse de um espírito erudito, inclinado à investigação, típico dos humanistas mais eminentes. Para eles, o fenômeno literário é de natureza filosófica, e a literatura, um instrumento de conhecimento do homem. A noção de estilo deixa de ser gramatical para se tornar filológica.[8]

A variedade de temas e de relações que Carpeaux estabelece em seu primeiro livro "brasileiro", sua preocupação abrangente com um projeto de sociedade e de homem, leva a afirmação de que "o livro de ensaios

---

7 KRISTELLER, Paul Oskar. *Ocho filósofos del Renacimiento Italiano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 15-16.

8 MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil,* v. 1 e v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Imprensa Oficial do Paraná, 2002, p. 106.

de Otto Maria Carpeaux tem o aspecto de um panorama de ideias e problemas universais" (JC3, p. 236).

A APOLOGIA (POLÍTICA) DE KARPFEN

No ensaio "A glória e seus mal-entendidos", publicado em 7 de maio de 1944, o crítico pernambucano faz um reconhecimento geral da obra de Carpeaux três anos depois de tê-lo apresentado aos leitores do *Correio da Manhã* como uma grande "aposta" pessoal. Agora, confirmadas suas expectativas em relação à contribuição do pensador austríaco ao país que lhe abrigou (JC4, p. 273), atesta que o reconhecimento da intelectualidade brasileira já era então bastante amplo, ainda que algumas restrições e críticas – a maioria delas de caráter mais pessoal e ideológico do que propriamente intelectual – circulassem entre jornalistas e escritores. Álvaro Lins então articula uma bela e contundente apologia política, rebatendo as acusações de que o amigo recebera apoio de integralistas para se estabelecer no Brasil:

> Há portanto um mal-entendido quando se insinua que ele se instalou aqui mediante a proteção de fascistas. Sabe-se, ao contrário, que foi o *Correio da Manhã* que decidiu sua permanência entre nós, fazendo dele um de seus colaboradores. Havia dois anos que estava no Brasil, e para aparecer num meio adequado, para se salvar da desesperada situação de exilado que tudo perdera na fuga, ele não bajulou ninguém, não se corrompeu, não se degradou. Defendeu, no meio de todas as privações e sofrimentos, a sua dignidade de homem e de escritor. (JC4, p. 274)

Mais adiante, o autor de *Os mortos de sobrecasaca* passa a esclarecer outros mal-entendidos e insinuações relacionadas à atividade intelectual e política de Carpeaux antes do exílio. Essas acusações, nunca comprovadas, seriam fomentadas, segundo Álvaro Lins, por pequenas invejas, ressentimentos e briga por posições, e tais coisas seriam sintomas da glória já alcançada por Carpeaux em sua nova pátria. Pelo menos a glória possível, diz Lins, "num país onde os livros de sucesso ficam de modo geral em cinco mil exemplares" (JC4, p. 273).

O que parece fundamentar, em última instância, a ampla apologia política e moral construída nesse artigo é algo que transcende o âmbito das supostas convicções de natureza ideológica de Carpeaux: trata-

se de seu temperamento avesso a qualquer forma de sectarismo ou dogmatismo; era alguém "tão independente e livre na Áustria quanto Maritain e Bernanos na França" (JC4, p. 276). A independência de juízo, a autonomia intelectual e o espírito insubmisso, características já apontadas relativamente ao seu labor crítico, são agora relembradas por Álvaro Lins para deixar patente a injustiça e a incongruência dos boatos maledicentes que pesavam sobre Carpeaux.

> E chega a ser ridículo se não é antes revoltante, lançar suspeitas políticas sobre um escritor que perdeu sua casa, os seus móveis, os seus livros – tudo: as posições, os amigos, a família, a pátria – por causa de ideias democráticas, da sua intransigente campanha contra todas as formas de fascismo, inclusive seus escritos contra o regime de Franco desde 1936. Otto Maria Carpeaux foi na Áustria um católico liberal, democrático e esquerdista, em discordância muitas vezes com a maioria dos próprios católicos. (JC4, p. 276)

Com dois livros já publicados em português naquele momento, *A cinza do purgatório* e *Origens e fins*, Otto Maria Carpeaux estava, segundo Lins, sendo questionado não por suas ideias, o que conformaria um verdadeiro debate intelectual, mas somente por questões de ordem privada, e ainda por cima de maneira distorcida.

ERROS E ACERTOS NA *PEQUENA BIBLIOGRAFIA CRÍTICA DA LITERATURA BRASILEIRA*

Já em "Bibliografia brasileira", uma resenha publicada em 8 de março de 1952 sobre *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1949), Lins endossa que o autor estudou o país e sua literatura como poucos brasileiros puderam fazer, e que a obra tem grande relevância como esforço de sistematização nos âmbitos da história e da crítica literárias, assim como para os estudos didáticos de literatura brasileira: "Ora, como bem poucos, o Sr. Otto Maria Carpeaux se acha em condições de aplicar o aparelhamento da cultura europeia ao estudo das letras brasileiras" (JC7, p. 44).

O tom de Lins nessa resenha escrita mais de dez anos após seu primeiro texto sobre Carpeaux, apesar do respeito e de todas as considerações e recomendações prévias, é a de um crítico bem mais rigoroso com as falhas particulares, os problemas editoriais e as inconsistências interpretativas. É, portanto, um caminho distinto do

empregado nas recensões anteriores: ao invés de fazer apreciações mais gerais e refletir a partir delas, ele aponta diversos problemas concretos no livro do amigo a partir de uma leitura atenta aos detalhes, assumindo a função de uma espécie de revisor editorial.

Deixando claro de antemão que a obra tem valor incontestável e que já poderia ser classificada como "imprescindível" para os estudos literários no Brasil, Lins passa a apontar o que teria que ser melhorado e aperfeiçoado em possíveis futuras edições do livro, "pois cada um de nós poderá apresentar sem embaraços uma lista de nomes e obras que deveriam estar incluídos com alguma menção neste volume. Quanto a mim, o que procuro é dominar a tentação de utilizar-me por demais dessa facilidade crítica" (JC7, p. 45).

Entre os principais problemas enumerados, encontra-se o plano de apresentação bibliográfica: a adoção de uma combinação entre um critério cronológico tradicional e outro de natureza mais estilística teria causado algumas confusões e deixado certos autores "soltos no ar". Ainda que reconhecesse que qualquer critério tem seus limites e que todo esquema é uma formalização, um artifício, Lins parece realmente incomodado com determinadas classificações e localizações:

> Em certos casos, tem-se a impressão de que o Sr. Otto Maria Carpeaux ficou um pouco de longe, com alguns autores como que numa bandeja, sem saber onde situá-los historicamente, nem onde colocá-los artisticamente. E teve que fazer, consequentemente, muitas acomodações e múltiplos ajustamentos de emergência. (JC7, p. 47)

Além desse, haveria um outro tipo de inconsistência, segundo Lins, ainda relacionada ao critério de divisão e periodização, nas ocasiões em que o autor da *Pequena bibliografia*... misturava critérios de caráter estético com outros de ordem político-ideológica em algumas classificações e subdivisões, como no caso do romantismo – "romantismo individualista" e "romantismo liberal" (JC7, p. 47).

O resenhista mostra também algumas incongruências internas ao texto, como quando o próprio Carpeaux afirma que os autores do nosso modernismo não tinham e não queriam ter relação alguma com o simbolismo, mas, páginas adiante, assume exatamente o contrário ao falar da influência do movimento simbolista em alguns grupos modernistas. Em outro caso, contradiz-se quando declara, depois de afirmar o valor e o pioneirismo de Manuel Antônio de Almeida como

introdutor e – talvez – maior nome do romance urbano de cunho mais social (crítico) no Brasil, que o mesmo tipo de romance só teria tido início no país, de fato, com Lima Barreto.

Um elemento curioso que aparece no artigo é uma – indisfarçada – implicância com a figura do poeta Manuel Bandeira. Muito provavelmente, algum problema pessoal entre os dois pernambucanos havia ocorrido por aquela época. O ressentimento fica evidente tanto pela quantidade de "alfinetadas" como pelo tom irônico empregado por Lins. Em um dos casos, que chega mesmo a ser engraçado, Álvaro Lins tece comparações entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira alegando a "evidente superioridade" do escritor paulista: "Ele é bem mais importante como valor de obra do que o Sr. Manuel Bandeira, e muito mais significativo do que este, nem se compara, no movimento modernista" (JC7, p. 48). Para além da qualidade literária, a autoridade de Manuel Bandeira como crítico também é questionada: as antologias poéticas organizadas pelo autor de *A cinza das hora*s não deveriam ser consideradas – como havia feito Carpeaux – definitivas; "longe disso", escreveu insolentemente Álvaro Lins (JC7, p. 49). A obsessão em diminuir Bandeira é indisfarçável.

Álvaro Lins conclui sua resenha referindo-se a problemas de natureza editorial, como uma série de erros de revisão e mesmo na correspondência dos números das páginas com os do índice onomástico.

A revisão, hoje, dos artigos e ensaios publicados por Álvaro Lins sobre o pensamento e as obras críticas de Otto Maria Carpeaux, entre as décadas de 1940 e 1950, pode nos auxiliar a repensar alguns tópicos que voltam a ser pontos de interesse para o redimensionamento, no debate público de ideias, das possibilidades da crítica literária diante do que chamamos "crise das humanidades", numa época, como a nossa, marcada pela superespecialização dos saberes e pela consequente compartimentação das áreas do conhecimento. É possível refletir também sobre como a crítica se coloca frente aos desafios comunicacionais das novas tecnologias, principalmente com a popularização dos debates literários nas redes sociais – a atividade crítica de colunistas digitais, blogueiros e *booktubers* têm ensejado a retomada e, portanto, a reavaliação de certos atributos que eram comuns à atividade dos chamados "críticos de rodapé", como o ensaísmo de tom mais personalista, marcado por uma vontade de estilo, pelo resgate do elemento impressionista no julgamento crítico e pelo diálogo claro e aberto com um público amplo e não especializado.

Além disso, os temas referidos e analisados por Álvaro Lins ao tratar da obra de Carpeaux – o exílio, a particular concepção de erudição e a filiação à tradição intelectual humanista – atualizam-se também por se relacionarem a algo que me parece central nos estudos literários contemporâneos e no debate público sobre literatura: a oposição entre a cultura literária, entendida como um ideal de integralidade, de autoformação e de crítica, por um lado, e as demandas de caráter exclusivamente político-ideológico, por outro. A admiração de Álvaro Lins pelo pensador austríaco, arrisco-me a dizer, tinha como fulcro a noção de que cada perspectiva humana – e isso se reflete de maneira fundamental na crítica literária – é única e fruto de uma experiência individual de mundo que não pode ser submetida a teorias abstratas, dogmas ou ideologias políticas sem prejuízos à autonomia do pensamento.

EDUARDO CESAR MAIA é professor adjunto da Universidade Federal de Pernambuco.

Para D. Helena e Otto,
esta lembrança de grande
amizade. Alvaro

Rio, 18.11.941

JORNAL DE CRITICA

1.ª Série

Ao caro Carpeaux – com a velha amisade e a admiração cada vez maior do seu

Alvaro

Aspectos
da
Literatura Brasileira

A Otto Maria Carpeaux,
homenagem de

MARIO DE ANDRADE

Mario de Andrade
S. Paulo, 22/II/43

Para Otto e Helena

— admiráveis e queridos

amigos — com todo o

JORNAL
DE
CRÍTICA

sentimento de afeto do

seu

Álvaro

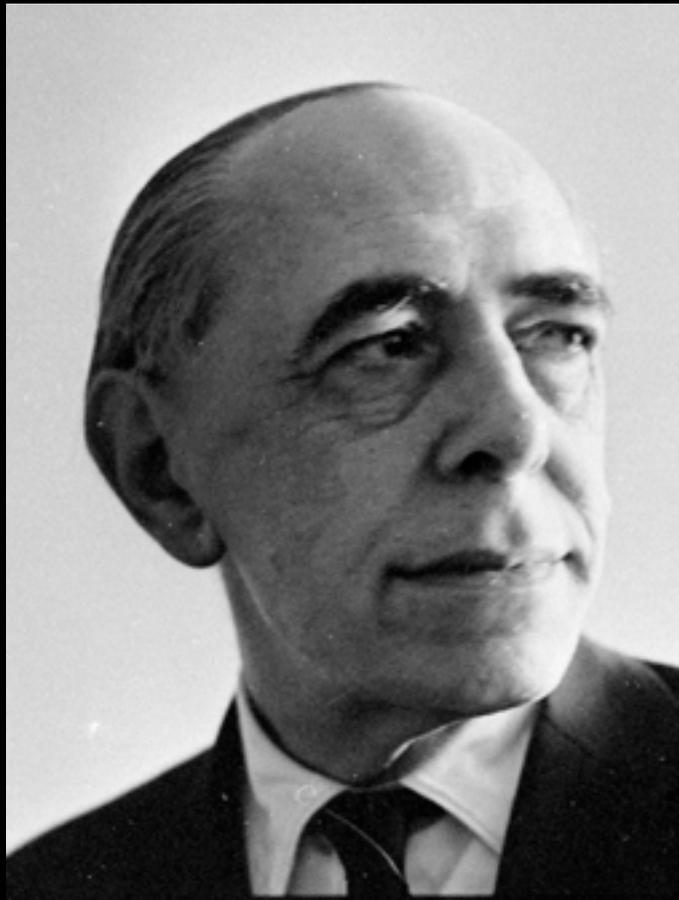
Prezada amiga Helena Carpeaux:

O que escrevi de melhor, ou de menos ruim, em matéria de crítica literária, está neste volume. Mas não é por isso que lh'o ofereço.

Solicito a sua atenção para o capítulo 5º (V) da Primeira Parte, pags 44-51, solicitando também, para o mesmo, a atenção do Otto. Feito isto, só me resta pedir-lhe que faça de conta que estão também neste volume as palavras que escrevi em "O Relógio e Quadrante", que estou lhe enviando junto com aquelas palavras valem para este livro como para o outro.

Cordialmente, com a lembrança, no passado, pois não esqueço o que me fazem de bem ou de mal, do seu amigo e admirador

Agosto - 1968 - Álvaro Lins

UM CERTO SENTIMENTO DO MUNDO

ALCIDES VILLAÇA

O conjunto de 28 poemas que Carlos Drummond de Andrade publicou, em tiragem reduzidíssima (150 exemplares), em 1940, recebeu o título de *Sentimento do mundo* – título em si mesmo surpreendente para o leitor que houvesse retido do livro anterior (*Brejo das almas*, 1934). A sensação de abafamento psicológico, de angústia no autocentramento, de insuficiência na comunicação, de mascaramento, de volúpia escatológica. Entre a dura contenção do poema "Segredo" e os catárticos "convites tristes", o poeta girava sempre na linha circular do personalismo, da timidez ou da vingança desta – linha também limite da linguagem dos poemas –, por vezes desferindo penosas exortações ao prazer e à morbidez. Que ocorre em *Sentimento do mundo*? E também: o que concorreu para o que se enuncia no título?

Batendo os olhos nos poemas do livro[1] já nos daremos conta dos versos mais longos, dos poemas mais desenvolvidos, dos períodos mais extensos, da prosa que invade os versos com um tom mais argumentativo, das muitas enumerações. Em uma palavra: é a *discursividade* que se impõe no predomínio de um ritmo e de uma sintaxe mais fluentes, do andamento de longas cadências lógicas e das imagens associadas em série. Essa maior *fluência* (que não exclui o recurso a versos e imagens mais sintéticos, ou mesmo a poemas apoiados em repetições, simetrias e alguma regularidade métrica) talvez deva ser o primeiro elemento estrutural a ser avaliado nessa nova configuração estilística – e não só estilística, evidentemente. A impressão que se tem é a de que o maior fôlego acompanha uma nova disposição de espírito, abertos ambos para o recolhimento e a expressão mais generosos da matéria poética – por sua vez mais alargada, complexa e historicizada que a matéria do livro anterior.

---

1 Para as citações dos poemas, valho-me da segunda edição de *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.

Tudo faz pensar numa *nova qualificação do tempo*, seja no plano da duração das unidades rítmicas e lógicas dos poemas, seja no plano existencial das sensações e atitudes do poeta, agora diretamente às voltas com a premência dos fatos e das experiências do mundo. Esses planos convergem solidariamente, e neles se promove essa nova qualificação, por via de um esforço de objetividade, reconhecível na mais intensa ligação entre as imagens e os conceitos, como entre a consciência e o desejo de ação do sujeito. "O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente", diz o poeta em "Mãos dadas".

Não é possível deixar de considerar, já de saída, o tão sugestivo estudo de Otto Maria Carpeaux: "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade", publicado em *Origens e fins*. Nesse estudo, o crítico – um intelectual austríaco refugiado, com muito pouco tempo de Brasil – faz encontrar sua sensação de exilado com a perplexidade instigante do *gauche* brasileiro, que agora se aplica em investigar o "mundo grande", mundo em guerra que se impõe como um desafio objetivo a todas as consciências. Carpeaux considera sobretudo a "poesia objetiva" de Drummond, "seu verso profundamente realista", "poesia de precisão máxima", a par de ser ainda a "expressão duma alma muito pessoal". O crítico detectou logo essa nova e perturbadora vertente da arte drummondiana, e soube reconhecê-la na perspectiva dos livros anteriores, numa formulação lapidar, mostrando que houve

> o transporte das notações sensíveis, descontínuas, características do impressionismo sentimental – frequentes ainda na primeira poesia de Drummond, desaparecendo desde então – para a esfera da significação mais precisa, onde cada palavra está carregada de sentido, de "*meaning*", num conjunto rigorosamente construído.[2]

Esse *transporte* é interpretado por Carpeaux como a passagem do processo "associacionista" para o processo das "*Gestalten*", "estruturas nas quais cada parte tem o seu sentido definido só dentro da hierarquia do conjunto". Essa leitura de Carpeaux é útil tanto para uma apreciação retrospectiva da poesia drummondiana quanto para o reconhecimento e a valorização de *Sentimento do mundo*.

---

2 CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943, p. 333.

Parecem afastados de vez, no livro de 1940, a captação mais fragmentária e irônica, que dominava *Alguma poesia*, e o fechamento do sujeito e da linguagem no registro mais monocórdico e melancólico, que marcava *Brejo das almas*. A construção mais rigorosa de conceitos, aliada a uma sensibilidade que busca evitar os álibis e as sublimações, indica que o poeta toma agora como desafio uma conjugação mais equilibrada entre o mundo íntimo e o mundo exterior – conjugação não propriamente harmônica, mas capaz de expor com maior nitidez os limites do sujeito e os do mundo. Ganhando força o mundo como problema, o *gauchismo* perde bastante de sua graça, e já não atua como elemento de tácita cumplicidade entre o poeta e o leitor. Desfazem-se as ironias mais contundentes, o piadismo mais imediato e a "solução" do sarcasmo, dando lugar ao tempo íntimo da observação ponderada, das cogitações e das resoluções – tempo que o poeta busca oferecer de si para o mundo, tanto quanto recolhe deste a força do *presente*, materializado seja na circunstância investigada do cotidiano, seja na avaliação mais ampla do momento histórico. Objetiva-se, desta forma, a natureza íntima – que tem diante de si o tempo aberto e já habitável da "vida sem mistificação" –, assim como se objetiva o mundo na consciência ética que o qualifica identificando-lhe as dores e as contradições.

Convém insistir: trata-se da poesia objetiva "duma alma muito pessoal"; trata-se de uma poesia que quer integrar conhecimentos e imagens num mesmo plano expressivo; trata-se, enfim, de uma poesia em que o peso do "sentimento" e o do "mundo" não caracterizam um impasse, mas uma relação problemática vivida em cada poema, a cada momento encenando um aspecto visível das contradições entre o indivíduo e a sociedade. Carpeaux lembra ainda que um estudo estilístico do livro encontraria nele duas séries de símbolos: "símbolos da individualidade" e "símbolos da coletividade". Entre estes últimos, estariam os "grandes Edifícios, caixões de cimento armado", as "grandes Cidades, cristais sujos da época", e as "Instituições, sem adjetivo"; e entre os primeiros encontraríamos os signos da memória pessoal, os traços da solidão profunda, o coração que "também pode crescer". Lembremos nós, agora, que essas séries de símbolos surgem no centro de um discurso argumentativo, expressando os pontos extremos do difícil equilíbrio de duas verdades que se tensionam. A impossibilidade da conjugação parece advir ora de um lado, ora do outro; por vezes, o que se quer garantir é a sobrevivência do indivíduo "triste, orgulhoso, de ferro"; em outras, precisa-se reconhecer que "é grande o mundo", e que "ilhas

perdem o homem". A saída seria o compromisso de tornar a "noite", que "dissolve os homens", em "aurora", que tinge o mundo com "as tintas da antemanhã". Tímido sujeito, tímida aurora: quase sempre os símbolos se cruzam, realisticamente, no plano instável da expectativa ou do puro desejo, cada custosa imagem buscando amparar a reflexão rigorosa.

Não se diga, pois, que em *Sentimento do mundo* estejam superadas ou abolidas as qualidades centrais do indivíduo lírico dos livros anteriores: persistem as restrições da timidez, a sensação de impotência, o coração tristemente orgulhoso de si. A novidade está no efetivo confronto dessas qualidades com as da realidade histórica que emerge e apresenta ao poeta a face trágica e provocadora. Permeáveis um para o outro, haverá entre o *eu* e o mundo *formas de comunicação*, que se apresentam na condição de símbolos. Entre estes, quero destacar as figuras que remetem às idéias de *fluxo*, de *fluidez*, de *porosidade* – instâncias do que é dinâmico e expansivo, do que encontra no elemento líquido sua melhor e mais natural representação. Vejam-se alguns casos (todos os grifos são nossos):

a. em "Operário no mar", a distância que parece conservar "irremediavelmente separados" o poeta e o operário por um momento se relativiza: "Único e precário *agente de ligação* entre nós, seu sorriso cada vez mais frio *atravessa grandes massas líquidas*, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, *atravessa tudo* e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão";
b. em "Menino chorando na noite", a ponte sensível entre o *eu* e a criança sofrendo se faz com o rumor da "*gota de remédio caindo* na colher", com o "*fio oleoso que escorre* pelo queixo do menino,/ que *escorre pela rua, escorre pela cidade*";
c. em "Privilégio no mar", contra a ironia do mundo "sólido", de "cimento armado", o poeta cogita que "*as águas* tranquilas" da baía estariam comprometidas "houvesse um *cruzador* louco" nelas, a tornar a vida "incerta", "improvável";
d. em "A noite dissolve os homens", o advento revolucionário da "aurora" conclui-se com a seguinte passagem: "O *suor é um óleo suave*, as mãos dos sobreviventes se enlaçam,/ os corpos hirtos adquirem uma *fluidez*,/ uma inocência, um perdão simples e macio... [...]/ O mundo/ se *tinge com as tintas* da antemanhã/ e o *sangue que escorre* é doce, de tão necessário/ para colorir tuas pálidas faces, aurora";

e. em "Mundo grande", a metamorfose da consciência está nestas imagens: "Escuta *a água nos vidros*,/ tão calma. Não anuncia nada./ Entretanto *escorre nas mãos*,/ tão calma! vai *inundando tudo*...";
f. em "Madrigal lúgubre", a imagem da alienação personificada na "princesa" de "mãos níveas" é contrastada em versos como "Sutil *flui o sangue* nas escadarias" e "em vossa casa, de onde o *sangue escorre*";
g. em "Noturno à janela do apartamento", à imagem primeira do "mundo enorme e parado" contrapõe-se a dinâmica da vida, que "tem tal poder:/ na escuridão absoluta,/ *como líquido, circula".*

Não será ilegítimo associar-se esse *topos* da fluidez à espécie mais cursiva da fala drummondiana deste livro, ao discurso que se expande com fluência na busca de comunicação com o *outro*: com o operário, com o menino na noite, com os companheiros, com os homens na rua. Versos mais fluentes, realidade mais penetrável, permeabilidade que torna a esperança possível – embora os obstáculos sejam muito poderosos, concentrando o poder do que é sólido, estático, sedimentado – o outro *topos* desse imaginário dialético, que assume as formas do orgulho "*de ferro*" ("alheamento do que na vida é porosidade e comunicação"), do "edifício *sólido*", do "coração que está *seco*", da "*ilha*", da noite que "*paralisa* os guerreiros", do "mundo caduco", mundo "enorme e *parado*". *Topos* que, já em *Alguma poesia* (e com garantida permanência na poética de Drummond), apresentava-se na fundamental imagem da *pedra* que obsta o caminho e se fixa para sempre nas "retinas fatigadas". Lugar da luta entre esses dois campos de imagens, o discurso drummondiano representa-se como sofrida dialética entre as negativas raízes do ser e a responsabilização dele diante do presente e do futuro do *mundo* – grande signo do tempo histórico e da concretude da vida. Tal dialética se faz representar, ainda, na oposição entre outros campos de imagens, como os da *noite* e os da *luz*. John Gledson já assinalou a força da primeira, força estruturante e simbólica da alienação ameaçadora;[3] podemos confrontá-la, no entanto, com suas correspondentes antíteses. Em "Revelação do subúrbio", "pela *manhã* repontam laranjais" é a reação do campo à noite devoradora; em "A noite dissolve os homens", o signo "*aurora*" abre a parte final do poema e desenvolve-se como símbolo revolucionário; em "Os ombros suportam o mundo", contra a luz apagada

3 Cf. capítulo IV de *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

“os olhos *resplandecem* enormes”. “Lembrança do mundo antigo” é todo ele memória luminosa das *manhãs*, de “Clara”, das cores vivas do tempo passado, trazido para oposição ao presente; em “Elegia 1938”, o duro sentimento de derrota convive com o “terrível *despertar*”, que repõe os problemas fora do alívio do sono.

Reconhecida a tensão que domina *Sentimento do mundo*, expressa nos vários temas, nas várias imagens em luta, impõem-se ao leitor-intérprete questões fundamentais: essa tensão exprime forças em equilíbrio? Há proporção no jogo das imagens em conflito? Resulta de tudo, enfim, a impressão de dilemas que de fato *dividem* o poeta?

A resposta a essas questões não depende, é óbvio, da sinceridade que creditemos ou não ao poeta, às informações que ele dá quanto ao que dentro dele luta, mas da avaliação que faz nossa sensibilidade da *força poética* dessas imagens, devidamente compreendidas em seu contexto. A compreensão política do conceito de *esperança*, por exemplo, leva em conta correlações de forças históricas, enquanto que as imagens que lhe correspondem não têm por que evitar o plano do desejo, do mítico, do visionário. Tudo está em bem avaliar o plano de base em que o poeta situa seus poemas, o contexto geral em que se desencadeiam as imagens, o padrão de referencialidade e transfiguração que o discurso supõe em sua complexidade. Predomina em *Sentimento do mundo* o desejo real que tem o poeta de sair de si mesmo, de sua impotência individual; desejo de vencer o “mundo caduco” em que trabalha “sem alegria”. Ocorre que, em seu inarredável compromisso com a lucidez, o poeta não abdica do senso de realidade, e acusa logo a desproporção da tarefa: “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo”. Vale dizer: sua poesia de agora nasce do esforço ingente de superação dos limites pessoais, não se admitindo, no entanto, desconsiderar esses mesmos limites. Para o sujeito, trata-se de enfrentar sua própria índole negativista, criando para si as imagens da solidariedade e da abertura para o mundo – as pedras de toque do livro. Dado que o leitor dos volumes anteriores nunca duvidou da força do *gauchismo* e da angústia, das ironias e sarcasmos desse sujeito, impõe-se-lhe agora a tarefa de avaliar o rendimento poético das imagens de positividade e esperança no *Sentimento do mundo*.

Pode-se dizer que, *tomadas em si mesmas*, as imagens mais combativas e afirmativas do livro não teriam como concorrer com a persuasão natural que provém das origens circunspectas do sujeito, preso à lúcida

negatividade. A força do “anjo torto” é, do ponto de vista expressivo, atávica e determinante, constituindo a *tese* da luta dialética. Contra o imaginário do noturno, do sombrio, do paralisado, do ensimesmamento angustiado, as “auroras” e as “manhãs” convocadas podem surgir, de fato, como aparições artificiosas: afinal, trata-se da luta do desejo contra o peso do real, do conceito contra o que é imediato, da visão ardente contra a experiência já vivida e sedimentada. Trata-se de opor à noite, “que dissolve os homens” e que está associada ao indiscutível ônus do “mundo fascista”, a aspiração da carne que “estremece na certeza” do advento da “aurora”, o voto de fé em que “havemos de amanhecer”. Nessa oposição simples, a imagem da aurora tem algo de *Deus ex machina* convocado para abrir os impasses. Parece-me, no entanto, que o livro pode ser lido em outra chave que não seja a do embate simplificado entre o *não* e o *sim*; para isto, será preciso nuançar as posições e distinguir, entre os polos, sugestões mais poderosas que graduam os conflitos do poeta e particularizam os momentos do combate íntimo. Impõe-se o exame mais detido desse processo *no* poema.

O “MENINO CHORANDO NA NOITE” E OS SÍMBOLOS DA POROSIDADE

O poema “Menino chorando na noite” (de que tanto se agradou Mário de Andrade) encarna, a meu ver, um momento muito rico do livro, momento em que se efetua a passagem do motivo mais lírico, mais individual e mais melancólico para a significação ampla que o promove “no mundo”.

> Menino chorando na noite
>
> Na noite lenta e morna, morta noite sem ruído, um menino chora
> O choro atrás da parede, a luz atrás da vidraça
> perdem-se na sombra dos passos abafados, das vozes extenuadas
> E no entanto se ouve até o rumor da gota de remédio caindo na colher.
>
> Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua,
> longe um menino chora, em outra cidade talvez,
> talvez em outro mundo.
>
> E vejo a mão que levanta a colher, enquanto a outra sustenta a cabeça
> e vejo o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino,
> escorre pela rua, escorre pela cidade (um fio apenas).
> E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.

As expressões adverbiais do início – “Na noite lenta e morna”, “morta noite sem ruído” – alongam a sensação do poeta dentro do arrastar do tempo noturno, do abafamento, do silêncio que tornam esse tempo como que corpóreo em seu peso. A repetição de “noite” alia-se à matéria fônica das repetidas nasais (“**n**a **n**oite le**n**ta e **m**or**n**a, **m**orta **n**oite se**m** ruído”), produzindo uma cadeia de veladas assonâncias, imitativas da densidade do silêncio. O andamento das expressões adverbiais distribui-se em dois compassos, igualmente miméticos da lentidão. De “morna” a “morta” adensa-se e unifica-se o peso do silêncio, cuja sensação tornará mais contrastada a ação “um menino chora”, reservada para o final do verso. A extensa preparação adverbial situou o leitor, preliminarmente, no *modo* pelo qual a qualidade mesma do tempo se fazia perceber, para que só depois emergisse dele a informação principal, o choro do menino, que a um tempo desmente e ratifica o peso do silêncio na noite. Mais surda que tudo é a presença do poeta, olhos e ouvidos que recolhem uma dupla melancolia: a da noite pesada e a da queixa da criança. Esta sai daquela como num soturno desentranhamento, sugerindo o conjunto uma ampla tristeza geral: da noturnidade, da criança e do poeta (a quem a leitura poderá talvez imaginar a uma janela, igualmente engastado no cenário sombrio e pesado). Nos dois versos seguintes, o discurso é igualmente segmentado e compassado: “O choro atrás da parede” compõe a primeira célula rítmica; “a luz atrás da vidraça”, a segunda; “perdem-se na sombra dos passos abafados”, a terceira; “das vozes extenuadas” a quarta e última. A inflexão das duas primeiras sugere uma curva de melodia ascensional, enquanto a das duas últimas opera em sentido inverso. O duplo movimento rítmico-melódico salienta, em primeiro lugar, a ação singularizada do *choro* e da *luz* – elementos que em princípio desmentiriam o silêncio e a escuridão; mas sentimos que ambos continuam a integrar a atmosfera geral, pelo que há de velado em “*atrás* da parede” e “*atrás* da vidraça”, em “sombra dos passos *abafados*” e em “vozes *extenuadas*”. Vale dizer: a morfologia desses versos vem em apoio da oscilação entre a autonomia e a dependência dos termos principais: choro, luz, passos, vozes – imagens do que em princípio se destacaria do quadro, da estaticidade geral, mas que a ele se subordina por um processo de mediações em que tudo é atenuado, ensurdecido, ocultado: “atrás”, “atrás”, “perdem-se”. Os agentes dessa cena noturna (o menino, os que cuidam dele, o poeta-observador) estão todos envolvidos pela qualificação maior da Noite – já uma onipresença

determinante, a cada verso mais emblemática. Veja-se, pois, que o recorte de uma cena virtualmente prosaica, até banal, se deu em meio a tão carregado clima expressivo que a este se une de vez, o que é um modo de sugerir que a formulação lírica está presidindo a tudo, chegando-nos esse corte da realidade pelo mais impressivo filtro do poeta. A presença deste se insinua no último verso da estrofe, disfarçada na forma de indeterminação do sujeito: "*se* ouve". O que *se* ouve (o inaudível "rumor de gota") atravessa, qual nítido filamento sonoro, a massa do silêncio; "rumor que, mais forte que tudo, atravessa parede e vidraça, distingue-se melhor mesmo que os passos e as vozes: o detalhe se amplia na atenção já imaginativa do poeta, aguçada e aberta para a cena. A expressão "e no entanto" adverte, sim, para a percepção impossível (ouvir uma gota, à distância) que se faz, porém, verdade subjetiva, signo da aproximação intensa do observador, que promove o pormenor em *big close* à significação ampliada e dramática.

A esse *big close* se oporá o movimento de um vertiginoso *travelling* à ré, na segunda estrofe: interpõem-se sucessivas mediações entre o menino e o observador: "atrás da parede", "atrás da rua", "longe", "em outra cidade", "em outro mundo". Em sucessivos cortes, ampliam-se os planos, perdendo-se já a visão física da cena e impondo-se, vertiginosamente, espaços de pura alusão: estamos agora no interior da *sensação* do poeta, rumo à qual o movimento desse choro atravessou as circunstâncias e propagou-se como um signo de desconsolação do "mundo". As sucessivas dimensões de "atrás", "atrás", "outra cidade", "outro mundo" já não apreendem a cena e seus detalhes materiais, mas projetam seu conteúdo para fora deles, síntese de uma melancolia geral que se casa com o clima do início do poema, daquela "noite lenta e morna, morta noite sem ruído". A repetição de "talvez" dá conta, por outro lado, do impulso subjetivo dessa síntese, afirmando a presença emocional do observador e do particular sentimento que nesse instante o invade. Da cena a princípio doméstica, em que se recortou exatamente o que era detalhe e percepção material, desdobra-se o que ela continha de mais sugestivo: uma insinuante dimensão cósmica.

Na última estrofe, processa-se uma veloz reaproximação do sujeito em direção à cena, desta vez assumindo-se a primeira pessoa: "*vejo* a mão que levanta a colher" e "[*vejo*] o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino". Por trás da vidraça iluminada (qual um fotograma aceso na noite), o gesto de quem administra o remédio é cuidadosamente descrito

(“levanta a colher”, “sustenta a cabeça”); mas, dentro do mesmo “*vejo*” há também o “fio oleoso que escorre pelo queixo do menino,/ escorre pela rua, pela cidade (um fio apenas)” – conjugação do visível e do invisível, do real e do metafórico, do sentimento vivo e dos sentidos hipertrofiados. De novo uma hipérbole se fez necessária para a união entre e mundano e o cósmico, construindo-se pelo fluídico “escorre” a permeabilidade dos planos. Há, aqui, a *comunicação* mais intensa do particular e do geral, mediada no interior do poeta – ele próprio permeável à “dor individual” e ao “sentimento do mundo”. Aqui, o sujeito se esquece dos conselhos desencantados de “Segredo” (*Brejo das Almas*) – “Fique torto no seu canto”, “Não ame”, “Não diga nada” etc. – e parece apostar em que a poesia é comunicável (ainda que restrita a essa dimensão lírica do noturno e do silêncio), em que o corpo é sensível aos choros deste mundo, e que é possível a mais patética solidariedade com a dor do outro (dor que “vemos”, mas que também “escorre” invisível pelo mundo).

O verso final processa, em aparente paradoxo, uma grande restrição e um grande alargamento do sentido. A restrição (“não há ninguém mais no mundo a não ser”) carrega toda a sua força na operação de um esvaziamento geral, de que resulta enfim a particularíssima imagem desse “menino chorando”, sobre quem repousa em definitivo o olhar do poeta. Ocorre que esse olhar (já o notamos nós) construiu também a sugestão de dor universal que habitou o sujeito, que estendeu a melancolia da cena às ruas e às cidades do mundo. Criou, com isso, uma ligação definitiva, impossível de se apagar, entre o menino e a ampla noite “lenta e morna”, que parece recolher o Tempo, a Natureza, a Humanidade, o Destino, no seio da expressão negativa. Por via dessa ligação, não há como singularizar até o fim o choro do menino: é preciso entendê-lo no sentido em que o poema todo se empenhou, no sentido de um lamento que já não pertence apenas à criança ou ao poeta – seus atores e sua circunstância –, mas à condição essencial do mundo apresentado como um grande “menino chorando”, tornado assim visível e sensível para nós. “Um fio apenas”, diz o poeta, “escorre pela rua, pela cidade”: fio suficiente, no entanto, para dotar de matéria a permeabilidade universal, em que já não se distingue o sujeito e o observador da melancolia, transfundidos no “fio oleoso” que escorre por toda parte e que denuncia, na viscosidade, o elemento solidário que nos faz ver o menino e o mundo, ambos chorando na “noite lenta e morna” do tempo presente. O mundo é um menino doente.

Em outros poemas do livro surpreenderemos momentos que, como o de "Menino chorando na noite", promovem a imagem mais particular ao plano de uma expressão universal, em que aquela se amplia e transborda de si mesma. Em "Os mortos de sobrecasaca", o verme que roeu o "álbum de fotografias intoleráveis" roeu a tudo, mas não roeu "o imortal silêncio de vida que rebentava/ que rebentava daquelas páginas"; em "Confidência do itabirano", todas as memórias do poeta parecem conter-se, diminuir-se e paralisar-se em "apenas uma fotografia na parede", mas o verso final – "Mas como dói!" – dá conta da dor agônica que atualiza a consciência do tempo e coloca o "funcionário público" numa dimensão trágica, que se opõe à rotina e se tempera de lucidez; em "Ode ao cinquentenário do poeta brasileiro", a maior virtude que Drummond homenageia em Manuel Bandeira e á que torna "seu canto confidencial" o "consolo de muitos e a esperança de todos"; em "Mãos dadas", a abstração do tempo ("mundo caduco" ou "mundo futuro") é combatida pela "matéria" em que o tempo deve se converter ("tempo presente", "homens presentes", "vida presente"); em "A noite dissolve os homens", a "noite desceu", a "noite anoiteceu tudo", mas dentro dela o poeta convoca a "aurora" em "seu sangue que escorre", sangue "necessário" para aquele que conta que "havemos de amanhecer"; em "Mundo grande", depois de considerar quão diminuto é o "peito do homem", quanto é "triste ignorar certas coisas" e como é fácil habitar "países imaginários" e "ilhas sem problemas", o coração "cresce dez metros e explode", explosão também do grito final do poema: "Ó vida futura! nós te criaremos".

Ao lado de poemas em que ocorre este nítido movimento para o mundo, há os que falam da falta desse movimento, e correspondem à feição do individualismo que Drummond tantas vezes exacerba, como para punir em si mesmo sua tendência mais negativista. Tudo está em que compreendamos que a concorrência desses dois planos poéticos em *Sentimento do mundo* acaba por realizar *entre eles* o movimento que em cada um deles já é tratado como tema. Veja-se, por exemplo, que a contiguidade entre "Mundo grande" e "Noturno à janela do apartamento" – os dois poemas que encerram o volume – é bastante sugestiva: a exaltação esperançosa do primeiro dialoga com a dura melancolia do segundo, constituindo ambos um movimento dramático em que "o fogo e o amor", que qualificam o dinamismo do "mundo grande", são contestados pela conclusão amarga de que "a soma da vida é nula", conclusão de quem está "à janela do apartamento". Como não se pedirá à poesia a coerência tantas vezes abstrata das ideologias, o leitor

de Drummond não perderá o sentido maior de uma dialética em que o peso do *real* (dado da memória, circunstância presente, fato experimentado, limite consciente) é posto em dinâmica pela força das *expectativas* – estas, inevitáveis no tempo histórico do período coberto pelos poemas de *Sentimento do mundo*. Trata-se, enfim, de manter-se o sujeito mais do que nunca fiel às suas tendências contraditórias, ambas presas a verdades: a verdade da condição concreta do sujeito tímido e *gauche*, lúcido quanto aos limites que lhe impõem o personalismo e as tantas "impossibilidades"; e a verdade do mundo, mundo cheio de signos e apelos que provam, a esse mesmo sujeito, que a condição da timidez não deixa de dotá-lo de capacidade de observação rigorosa e agudo interesse pelos fatos, dentro dos quais o individualismo se obriga à adesão afetiva, emocionada – e por que não à política? Esta última ocorre, assim, não como entrega calculada a programas e ideias, mas como necessidade de expansão da poesia e da consciência num poeta cujos versos não têm (ou não querem mais ter) álibis de inocência; versos que buscam, nos lugares problemáticos, ganhar terreno ao silêncio, à incomunicabilidade, à "noite" simbólica da "nulidade da vida". Não por acaso, o Carpeaux crítico e refugiado político viu no poeta um tradutor "objetivo" dos dilemas "presentes": "Quero dizê-lo, com toda a franqueza, que o encontro com a poesia de Carlos Drummond de Andrade me foi um conforto nas trevas, e que eu, que conhecia todas as poesias do mundo e experimentava todas as desgraças do mundo, compreendo melhor agora o sentido de uma longa viagem".[4] Para não ficar no ar qualquer injustiça diante do suposto pieguismo que, da parte do crítico, tivesse se espelhado em algum do poeta, lembremos ainda que Carpeaux não admite jamais o "elogio subjetivo", nem a atração simplória pelos bons sentimentos que nunca garantiram a força da expressão artística; ele tem a convicção de que a arte é dialética e se faz nos movimentos contraditórios, próprios à expressão da realidade mais concreta – igualmente contraditória. Digamos, enfim, que as declarações ideológicas de alguns versos de *Sentimento do mundo*, por certo poeticamente menos felizes em si mesmas, devem ser confrontadas com as imagens da escavação e da procura subjetivas, no movimento que vimos interpretando. É esse mesmo movimento que dá ao livro e à poesia de Drummond um fôlego capaz de gerar, nos anos seguintes, tantos poemas fundamentais de *A rosa do povo* (1945), constituindo, ambos os livros, um momento poderoso da poesia do século XX.

---

4 CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Op. cit., pp. 337-338.

UM PROCESSO, DUAS VERDADES

Parece ser das convicções drummondianas a ideia de que a autodeterminação supõe agora, mais do que nunca, um *processo*. Mais humilde, o poeta como que reavalia sua condição, fazendo-lhe uma correção na melancolia do *gauche* para, mais materialmente, determinar-se enquanto cidadão de seu país e do mundo. Relativiza, ainda, a dimensão psicológica, para encarecer a condição de um novo habitante da cidade, nas tantas referências (ao Leblon, ao Méier, ao Pão de Açúcar, a Copacabana, ao morro da Babilônia, ao Mangue, à Lapa, à Ilha Rasa) de uma geografia próxima e familiar. Em "Confidência do itabirano" a consciência desse processo revisional está firmada no reconhecimento do novo status, entre irônico e realista, de "funcionário público" que, na metrópole moderna, não conserva de sua cidade natal mais do que uma "fotografia na parede". O passado dói, enquanto lembrança irremissível, e marcou para sempre o itabirano "triste, orgulhoso: de ferro", alheado "do que na vida é porosidade e comunicação", com "vontade de amar" e o "hábito de sofrer". Essas qualidades surgem agora sob a forma de "prendas", num hábil movimento de preservação e doação, paradoxo que se estampa todo na expressão "este orgulho, esta cabeça baixa". Nos últimos versos, o saldo parece definitivo: do ouro, do gado, das fazendas dos ancestrais o poeta nada conserva, senão o "como dói" nostálgico no burocrata pedestre e desambicioso. Todo o passado, simbolicamente concentrado na fotografia de Itabira, resta estático diante do "Hoje sou funcionário público", condição presente e decisiva. Belo Horizonte surge emblematicamente associado à "Moça-Fantasma", a viagem para Minas é feita contemplativamente "de pé, contra a vidraça do carro,/ vendo o subúrbio passar", o mundo tornou-se "caduco", "enorme e parado" – fantasmagorias de um passado recente que já é, no entanto, o "do mundo antigo": antes de 1939. O ano da guerra abre uma ampla elegia, que ainda assim abriga a contestação: o funcionário trabalha sem alegria, mas parece estar agora liberto dos anjos, das sonatas, das confissões patéticas de outrora, como em "Mundo grande" – poema no qual as fantasmagorias cedem lugar à iniciativa pela "vida futura": "nós te criaremos". Esse ambíguo estatuto de melancolia atávica e disposição participativa faz de *Sentimento do mundo* um livro repuxado, oscilante na determinação ora de uma, ora de outra.

Ponte possível para a ação é o *sentimento* do mundo: no interior da sensibilidade e da linguagem arma-se a vontade de se fugir das ilhas que "perdem os homens" e a decisão de estender o discurso aos limites da autopersuasão. Fluídico, o mundo combate a esterilidade dentro do

sujeito, agora mais poroso e loquaz; mas não é sem resistência que os apelos da contemporaneidade tomam de assalto as reservas da consciência irônica e ressentida em que subsiste algo do brejo das almas. Na fortaleza desolada dos limites íntimos, da timidez e do *humour*, será preciso vencer o "coração orgulhoso". Explodi-lo talvez seja uma solução, mas não permanecerá intacta a ponte de Manhattan? A mobilização mais positiva dos afetos terá alguma contrapartida na ordem do mundo? O sacrifício da negatividade pessoal que é, de qualquer modo, a marca do sujeito, tornará a vida mais justa e confiável? Drummond tende aqui a um *sim* fundamental, mas a cada passo encontra em si mesmo as reticências que a retórica mais convicta está longe de vencer. O "problema da opção" faz-se representar na metáfora rebaixada da "Indecisão no Méier", em que a angústia se dá pela escolha... entre dois cinemas vizinhos: "que tortura lançam no Méier!". Também em "*La possession du monde*" a "mensagem da Europa", aguardada dos lábios do ilustre visitante Georges Duhamel, converte-se na prosaica solicitação daquele *cocasse fruit jaune* cobiçado pelo intelectual da França, num quintal brasileiro.

Entre um velho e um novo mundo, entre reminiscências da vivência provinciana e alguma nova ordem decidindo-se na guerra, o poeta busca ser fiel a duas verdades que lutam ingentemente dentro de si mesmo: a da instância lírica e negativa, circular e impotente, em que o remoer-se é também inutilidade e remorso, e a dos apelos de um *epos* libertador, negação das negações, que a natureza íntima não sabe recolher com a força plena de uma convicção. Significativamente, os poemas do livro seguinte – *José*, de 1942 – reinstalarão (como uma espécie de *intermezzo*) no centro das preocupações do poeta a identidade mais estritamente individual, firmada nos traços da memória autobiográfica, na condição solitária e nos dilemas íntimos de um escritor.

ALCIDES VILLAÇA é professor titular de Literatura Brasileira na USP, onde leciona desde 1973. É autor dos livros de poesia *Ondas curtas* (Cosac Naify, 2014), *Viagem de trem* (Claro Enigma, 1988) e *O tempo e outros remorsos* (Ática, 1975). Tem estudos de fôlego sobre as poesias de Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade, como *Passos de Drummond* (Cosac Naify, 2006).

D. Helena

REUNIÃO

10 LIVROS DE POESIA

A D. Helena
e
Otto Maria Carpeaux,

juntos na minha ami-
zade e na minha admi-
ração,

Carlos Drummond de Andrade
Rio, maio, 1969

Carlos Drumm

Poesie   Texte in zwei Sprachen

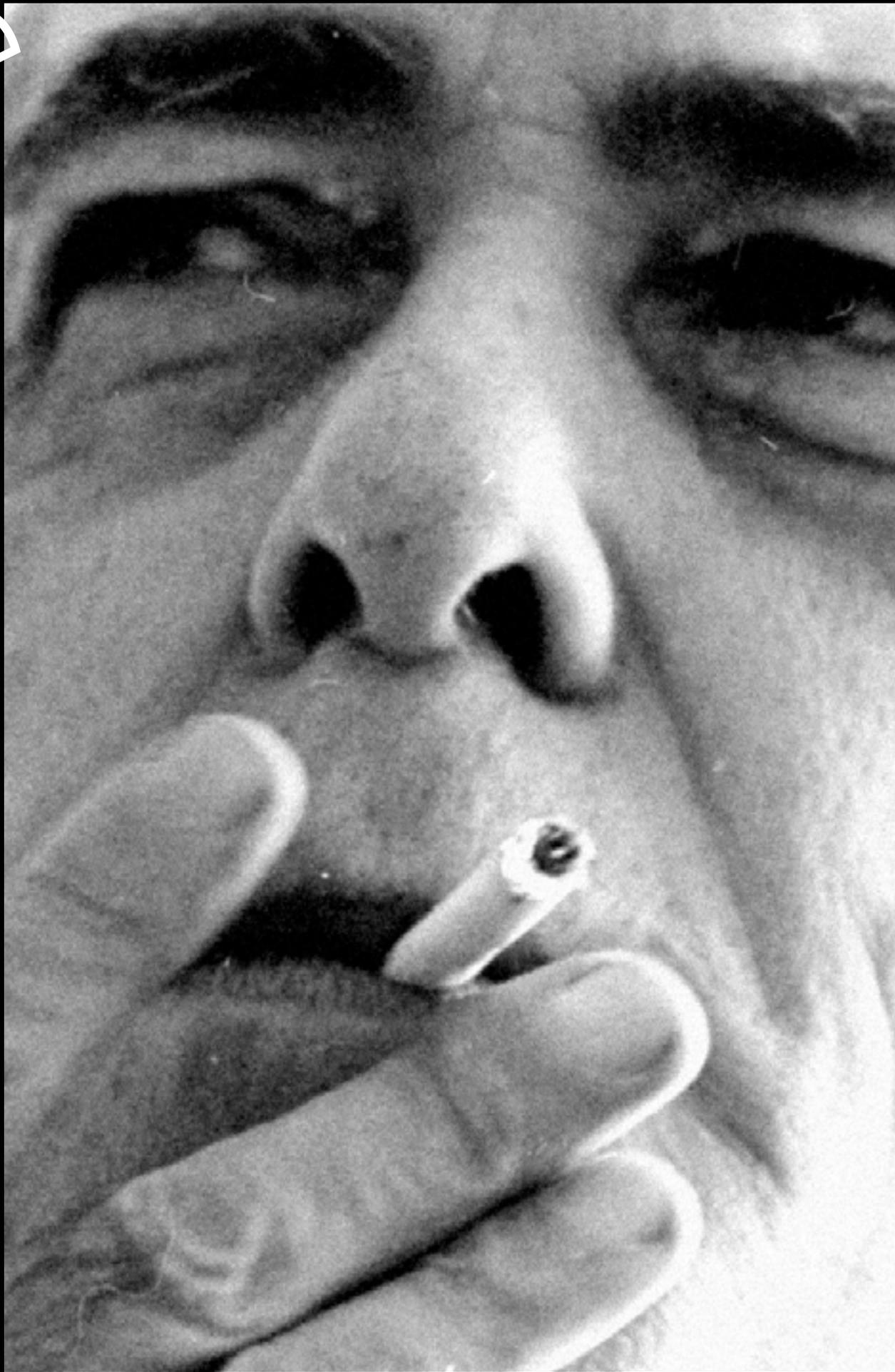
Herausgegeben von   Hans Magnus Enzensberger

A Otto Maria Carpeaux,

com o comovido, agradecido
abraço do seu amigo

Carlos Drummond de Andrade

Rio, 28.VII.1965

DRUMMOND, CARPEAUX E O POEMA LONGO

FABIO CESAR ALVES E VAGNER CAMILO

Dentre as 45 cartas de Otto Maria Carpeaux que integram o acervo da correspondência passiva de Carlos Drummond de Andrade, recolhido no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa,[1] optamos por reproduzir neste dossiê a que trata de um dos aspectos formais decisivos de *A rosa do povo*. Há no acervo outras cartas do crítico que registram a leitura em primeira mão de alguns dos poemas do livro de 1945. Em uma delas, datada de 08 de janeiro de 1946, Carpeaux agradece a Drummond pela remessa do livro publicado, e põe em questão algumas soluções poéticas encontradas pelo escritor. Para Carpeaux, não seria possível se "reconciliar com o Chaplin, mas sim com o Leiteiro, por motivo do fim, apesar de o simbolismo das cores ser algo barato: mas é uma grande visão". Como se nota, o crítico prefere o poema "Morte do leiteiro" ao "Canto do homem do povo Charlie Chaplin", ainda que reconheça o aspecto apelativo e convencional da imagem final da aurora ("duas cores se procuram/ amorosamente se enlaçam,/ formando um terceiro tom/ a que chamamos aurora").[2] A imagem da aurora como anúncio de uma nova ordem social sem dúvida pertence aos topoi da literatura e da arte participantes, porém Drummond evoca não diretamente a alvorada, mas aquilo que é consensualmente nomeado como tal, o que já implica um distanciamento. Ao operar esse recuo em relação à imagem, o poeta reitera a dimensão participante ao mesmo tempo que demonstra consciência quanto ao uso reificado dessas imagens convencionais – o que justificaria, de certo modo, a "grande visão" mencionada por Carpeaux.

Um ano antes da publicação do livro, em carta aqui reproduzida, Carpeaux já havia mencionado o poema "A morte do leiteiro", mas o foco do crítico recaía sobre três outros poemas que integravam *A rosa do povo*: "Visão 1944", "Morte no avião" e "Indicações". A questão suscitada por tais poemas dizia respeito à extensão das composições. Elas representariam, nesse sentido, o limite a que poderia chegar o

---

1 O conjunto da correspondência abrange cartas, bilhetes e telegramas e está arquivado como "CARPEAUX, Otto Maria CDA – CP – 0328". A carta foi redigida em papel timbrado, e traz no canto superior esquerdo a seguinte referência: "Ministério da Educação e Saúde/Universidade do Brasil/Faculdade Nacional de Filosofia".

2 ANDRADE, Carlos Drummond de. "A morte do leiteiro". In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 86.

poema em verso livre, sem o risco de dissolução da forma poética e sem a incidência em uma retórica "loquaz" e "detestável", que Carpeaux reconhecia em Walt Whitman.

A discussão, na carta, gira em torno do poema longo e de sua reabilitação no contexto da poesia social brasileira dos anos 1940. Embora o crítico não o diga, essa tendência (ou "*trend*", como ele prefere) surgia em oposição à forma breve dominante na poesia modernista dos anos 1920 ("poemas-piada", "poemas-minuto", "poemas-cartão-postal" etc.). Com muita propriedade, Carpeaux articula a forma do poema longo ao sopro épico próprio da poesia participante do período, e notadamente no Drummond de *A rosa do povo*.

A presença das reminiscências do épico no poema longo vem sendo discutida por diversos teóricos do gênero. Vale, nesse sentido, destacar estudos como o de Lynn Keller,[3] que trata o poema longo como um termo "guarda-chuva" capaz de abranger diversos subgêneros, tais como o poema de tonalidade épica, a série lírica, a colagem/montagem, o poema narrativo. Não por acaso, na carta a Drummond, Carpeaux trata da narratividade e do enredo em poesia como elementos de sustentação sem os quais a força poética da composição se diluiria.

Dessa perspectiva, aquilo que a crítica drummondiana tendeu a associar ao épico em tensão com o mais essencialmente lírico no livro de 1945,[4] justifica-se aqui, do ponto de vista da forma, pela adoção do poema longo. Afinal, trata-se de um gênero que "tipicamente identifica e sintetiza várias vozes e detalhes de uma cultura", mas que, ao contrário do épico tradicional, se encontra "em uma sociedade não mais unificada por um código de valores, justificando o apelo direto às próprias experiências e emoções do autor". Tal apelo geraria o reconhecimento da própria limitação do sujeito poético, pois o desejo de falar por uma cultura viria acompanhado também de um impulso para o autorretrato.[5] Como se vê, as tensões entre realidade objetiva e subjetividade, bem como entre individualidade e coletividade, reclusão e participação, podem ser verificadas em muitos momentos de *A rosa do povo* e explicadas em função da natureza mesma do poema longo. Carpeaux,

---

3 KELLER, Lynn. "The Twentieth-Century Long Poem". In: PARINI, Jay (ed.). *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press, 1993, pp. 534-563.

4 Ver, por exemplo, SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.

5 GARDNER, Thomas. "Modern long poem". In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: UP, 1993, pp. 791-792.

na mesma carta de 1944, elege a tradição inglesa do poema longo como a mais bem realizada. Além disso, torna a aproximar Drummond das figuras emblemáticas da lírica social inglesa dos anos 1930 (Auden e Spender), tal como fizera, em 1943, no seminal estudo "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade".

A carta de 1944, bastante sugestiva, toca ainda em questões fundamentais da teoria literária do século XX, como a que trata da objetividade da forma. No entanto, as preocupações parecem convergir para a presença do poema longo na poesia moderna, e especialmente para a apropriação desse gênero por Drummond n'*A rosa do povo*, uma presença que excede em muito os três poemas citados.

FABIO CESAR ALVES é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo desde 2014. É autor de *Armas de papel* (Editora 34, 2016), sobre *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.

VAGNER CAMILO é professor associado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas* (Ateliê Editorial/ANPOLL, 2000) e *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Edusp/Imprensa Oficial, 1997).

8.XI.1944

CARO DRUMMOND

Agradeço muito. A "Visão 1944" impressionou-me, mais ainda "Morte no avião". Mas "Indicações" está mais perto do sentimento inconfundível, pessoal, acho.

Na relação, risquei os poemas que v. já me mandou em outra ocasião (não risquei o "Leiteiro" porque um amigo que aliás muito gostava de encontrar você, me roubou; v. tem ainda um exemplar? as últimas linhas me fazem grande falta). Admiro o grande número de poemas, mas não me admiro disso, propriamente: a situação mental reage assim. Quanto ao tamanho dos poemas, o dos três últimos que v. me mandou, parece-me aproximar-se do máximo, compatível com o verso livre. Peço-lhe não achar pedantesco esse meu esforço de considerar o aspecto formal da sua poesia. Ao meu ver, a forma não é um enfeite delicioso nem uma *quantité negligeable*, mas pertence à substância da poesia; como esta, a forma é meio voluntária – consciente – intelectual, meio involuntária – inconsciente – emocional. Quer dizer, o poeta não muda de forma, não pode mudar; e a sua forma é e será o verso livre. Agora, o verso livre se mantém em equilíbrio numa poesia de tamanho curto até médio. As poesias de tamanho grande precisam dum apoio formal, para não se diluir: é o caso de Walt Whitman, em que admiro sempre muito a primeira ou as primeiras linhas, para achar detestável, retórico e loquaz o resto. A meu ver, v. nunca pode cair nisso, porque a sua natureza é antirretórica e antiloquaz. Mas, como, então, fazer "poema longo"?

São poucos os poemas longos, na literatura inteira, dos quais gosto. Mas o meu gosto pessoal não é juiz; eu reparo bem o *trend* para poema de hálito épico no momento atual; e tenho que conformar-me, convencido de que esse *trend* também pode produzir grandes obras. Os ingleses estão, nisso, num caso mais feliz: eles podem aplicar até a métrica tradicional (ultimamente vi sonetos de Auden, [Stephen] Spender e [George] Barker!!), sem se tornarem pernósticos, porque a tradição poética da língua inglesa não é asfixiante; em língua portuguesa, a volta à métrica tradicional seria uma desgraça, é impossível. Então, lembro-me de que aqueles "poucos poemas longos" dos quais gosto (aliás, todos ingleses) são poemas narrativos; a espécie de "enredo", de conteúdo intelectualmente concebível, presta então o mesmo serviço de "apoio" que prestava a metrificação. Por isso, acho muito lógico a sua própria tendência para fazer baladas.

Mas não quero dissimular minha opinião: a balada não está em acordo com o seu gênio lírico (que é de natureza emocional, em combate constante, desde *Alguma poesia*, com a sua inteligência). Com isso, só quero dizer que o "aspecto formal" não é um pedantismo, e sim a expressão autêntica do fundo. Quanto a isso, permita-me ainda duas observações.

Primeiro: que prefiro falar do aspecto formal, por motivos pessoais. Um poeta vivo, e até amigo, não se analisa e disseca como um pedaço de carne morta. Exigindo dos outros o maior respeito pela minha independência pessoal, não gosto de entrar ilegitimamente na alma do outro, seja mesmo o amigo mais íntimo. E não é preciso isso, nem sequer no caso de poesia tão pessoal como a sua, porque as possibilidades dum leitor como eu de acompanhar são muito limitadas.

Refere-se a isso a outra observação: tudo o que eu dizia nesta carta já longa demais, parece-me estéril, inútil: faço continuamente objeções, sem saber caminho melhor, mais direto para o fim. A explicação é o seguinte: acompanho com hálito suspenso desde dois anos que o conheço, o seu caminho de conflito íntimo (de que falamos outro dia), porque é o meu conflito também. Vindo do outro polo da tensão "Inteligência (convicção intelectual, coletivismo, etc. etc.) – Emoção (angústia, individualismo, etc. etc.)", encontro-me com você no mesmo ponto. Por isso, não pretendo fazer, de maneira alguma, "crítica" de sua poesia; também o meu artigo sobre você era só tentativa de explicação para mim pessoalmente. Nesta situação, cada vez quando você acerta o que sinto, a minha admiração por você é maior do que se pode dizer francamente a um homem como você: e cada vez quando você se afasta daquele ponto comum, estou angustiado, como por medo de perder a minha própria voz.

Com essa caracterização da minha relação à sua poesia acredito ter dado também a única explicação e desculpa possível desta carta enorme.

Agradeço-lhe, outra vez, seu fiel,

Otto M. Carpeaux

A Otto Maria Carpeaux,
com um romântico
abraço do

Manuel Bandeira
Rio, agosto 1944

OBRAS POÉTICAS

DE

A. GONÇALVES DIAS

Para Otto Maria Carpeaux
homenagem de

J. C. de Mel.

1968

POES!AS COMPLETAS

ESTRÊLA
DA
VIDA INTEIRA

★

A Otto Maria Carpeaux, muito responsável pelos acontecimentos desta semana, e a Helena, — dois grandes e queridos amigos,

de tout coeur

of. o Manuel

19.4.66

Murilo Mendes

A Otto Maria Carpeaux, que gosta dêste mau livro, com o abraço de M. M.

1942 Rio.

POEMAS

1925 — 1929

1930

Estabelecimento Graphico COMPANHIA DIAS CARDOSO

JUIZ DE FÓRA

40719

Para Helena e
Carpeaux,
fraternalmente.

Jorge de Lima
29. 9. 50

A Otto Maria Carpeaux,
verdadeiro amigo dos poetas,

MURILO MENDES

oferece Murilo Mendes
Rio – 1942.

A POESIA EM PÂNICO

ENTRE VIENA E APIPUCOS: UMA LEITURA DA CORRESPONDÊNCIA DE CARPEAUX E GILBERTO FREYRE

SILVANA MORELI VICENTE DIAS

PRIMEIROS TRÂNSITOS: UM COSMOPOLITA EXPATRIADO CHEGA À PROVÍNCIA

O intelectual cosmopolita e, concomitantemente, provinciano Gilberto Freyre, era considerado na década de 1940 um nome de prestígio nas rodas intelectuais. Dono de um estilo híbrido, envolvente e muitas vezes eivado de paradoxos, situado entre tradição e modernidade, província e metrópole,[1] Gilberto Freyre era uma espécie de mediador cultural que traduzia, para um público muito diversificado e espalhado pelo Brasil, o sentido das mudanças rápidas pelas quais passava a sociedade, dividida entre o futuro e o passado, entre a modernidade cosmopolita e a tradição da província. Era um grande comunicador e articulador por cartas, que não desprezava uma boa conversa e não caía em estereotipias ao conhecer estrangeiros – mesmo porque um de seus fascínios era apreciar a convivência com pessoas, história, paisagens, obras e línguas do mundo. Portanto, com a chegada ao Brasil de Otto Maria Karpfen – que, pouco depois da chegada, adota o sobrenome Carpeaux –, no ano de 1939, não é de se espantar que a confiança mútua e a admiração pareciam sentimentos recíprocos, com base nos quais o austríaco no exílio daria seus primeiros passos como intelectual versado em assuntos brasileiros e latino-americanos. Os rastros dispersos de uma camaradagem intelectual frutífera entre ambos estão presentes em sua correspondência, objeto deste ensaio.

Antes, vale a pena tecer algumas considerações sobre o sentido que cartas pessoais podem emprestar à imagem de escritores e intelectuais públicos. Quando nos debruçamos em conjuntos epistolares de outros tempos e outros espaços, é importante considerar que são significativas não só as presenças, como também as ausências. Aqui, vamos explorar caminhos interpretativos que perfazem inclusive lacunas, costurando sentidos dispersos também em textos ensaísticos e cronísticos que podem dar pistas para compreender significados nem sempre esboçados nas cartas transmitidas à posteridade. Tais pressupostos,

---

1 Cf. DIAS, Silvana Moreli Vicente. *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. São Paulo: Global, 2017.

inclusive, permitem que reconheçamos nosso papel de mediação de saberes para além dos saberes disciplinares estanques. O estudo da vida literária e intelectual no Brasil exige, igualmente, um olhar atento aos elementos textuais e extratextuais, em movimento de interlocução ativa e humanizadora:

> Tanto na escola como em qualquer outro espaço educativo, o processo de mediação cultural deve ser o entrecruzamento de conhecimentos artísticos, estéticos e políticos. A formação cultural humana padece de um movimento no qual os sujeitos possam sentir-se copartícipes do processo.[2]

Nesse contexto, o conjunto epistolar trocado pelo sociólogo Gilberto Freyre com o crítico literário Otto Maria Carpeaux é instigante por uma série de questões, menos por uma natureza propriamente literária – embora esta esteja evidentemente presente – e mais por sugerir a constituição de paradigmas de crítica e interpretação que se consolidariam a partir daquelas décadas, para depois se distanciarem nos anos polarizados da ditadura militar. Envolve, portanto, uma dinâmica intercultural[3] que merece ser investigada, na medida em que as diferenças, tensões e conflitos se revelam significativos no contexto do panorama intelectual da época, indiscutivelmente aberto – em um primeiro momento – para a acolhida do alheio, do diferente, do exilado. Além disso, é possível notar que os circuitos comunicativos ensaiados por Freyre permitiram construir e sustentar a imagem de um intelectual público comprometido com a expressão cultural, literária e artística de feição progressista no contexto das décadas de 1930, 1940 e 1950. Até esse momento, Freyre, em muitas rodas intelectuais, passava mais como um moderado comprometido com a defesa da classe trabalhadora,

---

2 Para refletir sobre como a dinâmica intercultural interfere na construção da trajetória de indivíduos, bem como sobre o papel da educação para promover a mediação intercultural, cf.: KUPIEC, Anne; NEITZEL, Adair de Aguiar; CARVALHO, Carla. "A mediação cultural e o processo de humanização do homem". *Antares*, v. 6, n. 11, jan. jun. 2014, p. 170.

3 Esse artigo também se insere no contexto de nosso interesse por observar como a intelectualidade brasileira do período que antecede os anos incertos de 1964 em diante estava particularmente aberta às trocas internacionais, o que merece ser estudado detidamente no ambiente acadêmico: "A educação é uma importante contribuição para que seja possível uma mudança por uma sociedade que discuta as diferenças culturais, levando-se em conta o necessário reconhecimento da legitimidade das diferentes culturas. Para tanto, é imprescindível haver, no âmbito escolar, espaço para discussão e estudos de temas que envolvam questões interculturais, uma vez que as diferenças, muitas vezes, geram tensões e conflitos." (SILVA, Vanilda Alves da; REBOLO, Flavinês. "A educação intercultural e os desafios para a escola e para o professor". *Interações*, v. 18, n. 1, jan. mar. 2017, p. 189).

dos estudantes e do pensamento livre do que como um conservador inveterado e elitista, como viria a ser reconhecido após a década de 1960.

Assim sendo, observa-se a centralidade da comunicação assumida nas cartas como espécie de espiral discursiva, que não se fecha em si, mas revela fios de um processo discursivo amplo, no sentido colocado por Mikhail Bakhtin,[4] cujos meandros devem ser criteriosamente estudados. Desse modo, se considerarmos o aspecto performativo de todo discurso, resta claro que um dos pressupostos fundamentais de qualquer leitura destaca o que seria propriamente fragmentário, sem ambições totalizantes, não teleológico. Como bem destaca Reinaldo Marques:

> Ao pensarmos a história dessa perspectiva, estaremos mais aparelhados para lidar com a heterogeneidade dos materiais que compõem os acervos literários – manuscritos, datiloscritos, livros, revistas, fotos, correspondências, cartazes, obras de artes plásticas, vídeos, objetos pessoais, mobiliário etc. –, dotando-os de um caráter híbrido [...].[5]

E, quando a história está sujeita a rasuras, torna-se fundamental que avancemos pelos vestígios residuais para compor um discurso híbrido, embora substancialmente fidedigno. Destaca-se, portanto, a relevância da mediação cuidadosa de saberes diversos assumida em estudos dedicados a documentos epistolares e outros materiais de arquivo, a qual perseguimos neste ensaio.

Mais ainda, as perspectivas da tradução intercultural podem se revelar promissoras quando lidamos com uma correspondência trocada entre autores que ainda suscitam disputas e polêmicas hoje, como é o caso de Gilberto Freyre e Otto Maria Carpeaux. O que podemos defender, portanto, não seriam identidades estanques, fechadas entre si, mas uma leitura crítica, de natureza interpretativa, atenta às "ausências" e às "emergências", criando "inteligibilidades recíprocas", como diria Clara M. L. Sarmento e Santos, segundo a qual: "O trabalho de tradução será, por isso, a capacidade de pôr em relação, de comunicar, de criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, encontrar

---

4 Cf. BAKHTIN, Mikhail. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 261-306.

5 MARQUES, Reinaldo. "O arquivo literário como figura epistemológica". *Matraga*, v. 14, n. 21, jul. dez. 2007, pp. 13-23.

pontos de convergência, e também pontos de divergência”.[6] Nesse passo, este ensaio tocará em convergências e divergências discursivas, ao mesmo tempo em que está comprometido a divulgar documentos inéditos, cuidadosamente editados, do arquivo pessoal de autores centrais na vida intelectual brasileira do século XX.

LINGUAGEM EPISTOLAR E ESTIMA INTELECTUAL: QUANDO A ESCRITA PERFAZ SENTIDOS

Ao longo da década de 1940, a amizade epistolar com o intelectual austríaco expatriado Otto Maria Karpfen bem comprova a abertura de Freyre para estabelecer uma amizade como construção dialógica baseada em estima intelectual. Homem de extensa atividade na vida pública europeia, em especial na Áustria pré-anexação ao Reich alemão e, em seguida, na Bélgica, o futuro autor do extenso trabalho crítico *História da literatura ocidental* (1959-1966) adota o sobrenome afrancesado Carpeaux, para se distanciar do autoritarismo que dominava então o Ocidente e se aproximar da comunidade brasileira, que tinha na formação liberal e republicana francesa uma referência hegemônica. Essa estima entre Carpeaux e Freyre os aproximou de questões comuns.

Estabelece-se, portanto, um processo de comunicação que une sujeitos inseridos em diferentes culturas, definindo-se um elo que pode ser considerado recíproco, baseado no conhecer e no interagir entre os participantes de uma troca, de fato, significativa, coesa e funcional, sendo possível antever-se “um processo de internalização, de externalização e de modificação de um mundo específico a partir de processos da comunicação que acontecem em locais concretos”.[7] Aliás, como contraponto, vale recordar brevemente o quadro da vulnerabilidade de Carpeaux em seus primeiros meses em solo brasileiro, conforme relata Alceu Amoroso Lima, o que torna ainda mais significativa a aproximação com grupo ao redor de Gilberto Freyre:

> Parte ele para Curitiba. Passados uns dez dias, recebo uma carta de Carpeaux, que só não era injuriosa, porque era de uma violência... “É para isso que serve essa falsa caridade dos católicos? Venham aqui ver

6 SANTOS, Clara Maria Laranjeira Sarmento e. “Correspondência Luso-Brasileira: narrativa de um trânsito intercultural”. *Revista Brasileira de História*, v. 32, n. 63, 2012, p. 273.

7 SCHRÖDER, Ulrike. “Comunicação intercultural: uma desconstrução e reconstrução de um termo inflacionário”. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, n. 9, v. 1, p. 40, 2008. A autora cita indiretamente: BERGER, Peter Ludwig; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Allen Lane The Penguin Press, 1967.

> o que me ofereceram. Não há nada aqui, nem ambiente, nem situação, nem coisa alguma. Isto é uma falsidade, é uma impostura". [...] Mas vim a compreender o que era um homem abatido pelas ondas da desgraça e que chega aqui. Imaginem o que é esse homem, que chega de Viena, da Europa, e que de repente é transportado para um meio remoto, para uma ponta de trilho, digamos assim, e que se encontra diante daquela situação.[8]

O relato presente em entrevista de Alceu Amoroso Lima – por assim dizer, primeiro hóspede intelectual de Carpeaux – oferecida a Antônio Houaiss e a Antonio Callado, publicada no livro póstumo de Carpeaux intitulado *Alceu Amoroso Lima* (1978), oferece uma ideia do duro choque cultural que representou o deslocamento da Europa para o Brasil e, consequentemente, os primeiros movimentos no interior do território. As vicissitudes foram tantas durante essa primeira acolhida que Carpeaux acabaria por se afastar rapidamente de Alceu Amoroso Lima e dos católicos.

Pouco tempo depois, Gilberto Freyre foi uma das pessoas de renome nacional que – ao lado do professor, jornalista e crítico literário Álvaro Lins[9] – ofereceram uma base para se agregar produtivamente o pensador estrangeiro recém-chegado ao país, em contexto de exígua oportunidade no mercado de bens simbólicos. O sociólogo manifestou tanto na esfera íntima quanto na esfera pública sua simpatia e consideração pelo estudioso de origem austríaca, naturalizado posteriormente brasileiro, quando este erguia os alicerces de sua bem-sucedida carreira como um dos maiores críticos e historiadores da literatura em atividade no Brasil do século XX. Quando publicou seu livro *Perfil de Euclides e outros perfis*, em 1944, Freyre escreve a seguinte dedicatória: "A José Olympio Pereira Filho, Otto Maria Carpeaux, Clarence H. Haring, Alexandre Alves de Sousa".[10]

---

8 CARPEAUX, Otto Maria. *Alceu Amoroso Lima*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, pp. 144-145.

9 Alfredo Bosi, no ensaio "Relendo Carpeaux", faz um belo resumo das impressões de Álvaro Lins, publicadas, em artigo sob o título "Apresentação de um companheiro europeu em exílio", de abril de 1941, reunido posteriormente na coletânea *O relógio e o quadrante*: "Carpeaux enviara ao crítico algumas cartas redigidas em francês narrando a sua experiência europeia e exprimindo as suas esperanças brasileiras. Álvaro Lins fez gestões para que o exilado pudesse colaborar regularmente no *Correio da Manhã* sob o pseudônimo, finalmente adotado, de Otto Maria Carpeaux. No ensaio há observações reveladoras sobre a pessoa e os valores daquele intelectual estrangeiro que ele tanto admirava. O crítico apontava as convergências e as divergências ideológicas de Carpeaux em relação a Dollfuss: convergências enquanto ambos eram cidadãos austríacos opostos à política de Hitler; divergências na medida em que o chanceler se valia da religião como instrumento de seu governo autoritário, afastando-se das propostas do chamado cristianismo social que se inclinava por uma terceira via entre capitalismo e socialismo" (BOSI, Alfredo. "Relendo Carpeaux". *Estudos Avançados*, v. 27, n. 78, 2013, p. 280).

10 FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

A essa altura, o ensaísta brasileiro já tinha escrito o conjunto mais conhecido de sua obra, formado por títulos como *Casa-grande & senzala* (1933), *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* (1934), *Sobrados e mucambos* (1936) e *Nordeste* (1937). Freyre também era um reconhecido profissional das ciências sociais no Brasil e no exterior, tendo sido fundador de cátedras de sociologia na Escola Normal do Recife em 1928, na Faculdade de Direito do Recife e na então Universidade do Distrito Federal em 1935, em que se dedicou também à antropologia social e cultural, bem como à pesquisa social. Já tinha iniciado uma série de viagens que se tornariam habituais como professor visitante de universidades americanas, papel desempenhado em diversas ocasiões nas Universidades de Stanford, Michigan, Virginia e Indiana, por exemplo. Tinha sido figura de proa no Primeiro Congresso Regionalista de 1926, no Primeiro Congresso Afro-Brasileiro de 1934 e, em 1946, foi eleito deputado federal por Pernambuco, graças sobretudo à empolgação dos estudantes de direito da Faculdade do Recife em torno de sua candidatura. Além dessas credenciais, era, precisamente no início dos anos 1940, um assíduo colaborador do jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) e do *Diário de Pernambuco* (Recife).

Carpeaux, por seu turno, viera para o Brasil com a disposição para construir uma obra própria e original, que oferecesse garantias para sua subsistência na condição de expatriado por motivos políticos. Mas, para tanto, necessitava de oportunidade e sabia bem da importância de se inserir nas rodas literárias e intelectuais locais. Embora tivesse publicado ensaios longos antes, o primeiro livro a ser efetivamente considerado pelo crítico e historiador da literatura foi *A cinza do purgatório*, de 1942, dedicado aos seus novos amigos brasileiros. No prefácio ao livro, situa suas maiores dívidas:

> Devo agradecer aos queridos amigos Álvaro Lins e Augusto Frederico Schmidt a regeneração da perdida fé nos homens, o sentimento duma nova vida e duma nova pátria. Devo agradecer: à magnânima ajuda de Aurélio Buarque de Holanda, sem cujo trabalho infatigável e generoso este livro não teria nunca visto a luz; ao impulso irresistível de José Lins do Rego; à compreensão de Carlos Drummond de Andrade, José de Queiroz Lima e San Tiago Dantas; e a cada palavra de Manuel Bandeira. Devo agradecer compreensões, simpatias e apoios, que comoveram e encorajaram, aos srs. Ademar Bahia, Astrojildo Pereira, Brito Broca,

> Edmundo da Luz Pinto, Eugênio Gomes, Francisco de Assis Barbosa, Francisco Campos, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, José César Borba, Murilo Mendes, Octavio Tarquínio de Sousa, Osório Borba, Sérgio Buarque de Holanda, Vinicius de Moraes; e aos meus jovens amigos estudantes, portadores de esperanças brasileiras que constituem hoje a nossa esperança comum.[11]

Nas linhas do prefácio de Carpeaux, num rol seleto de intelectuais muito presentes na cena pública da época, figura, portanto, o nome de Gilberto Freyre.

CORRESPONDÊNCIA E INTERAÇÃO: O QUE OS RASTROS DOCUMENTAIS REVELAM

Mas como se daria essa relação entre Freyre e Carpeaux? Especificamente, o que a materialidade das cartas revela? Infelizmente, um dos lados desse diálogo é desconhecido, uma vez que não consegui localizar, até o momento, as cartas enviadas por Freyre. As cartas escritas por Carpeaux, por seu turno, totalizam treze, todas em boas condições de preservação, guardadas pela Fundação Gilberto Freyre, no Recife. O conjunto, embora pequeno, ilumina aspectos relevantes dos anos iniciais de Carpeaux no Brasil. Ao organizar essas cartas, com notas de edição e notas exegéticas, procurei inserir imagens dos manuscritos, iconografia dos autores, índice onomástico e temático. Procurei, sempre que possível, associar ativamente as partes do conjunto organizado, seguindo princípios de edição crítica de textos nunca preparados para publicação por seus autores em vida.[12]

As cartas recolhidas iniciam-se em 3 de abril de 1941 [data de carta escrita em francês e assinada por Otto Maria Karpfen] e encerram-se em 16 de dezembro de 1950, com um fecho que se tornaria irônico quando posto em perspectiva histórica: “Desejando-lhe boas festas e um feliz Ano Novo, continuo seu amigo e admirador fanático de sempre.” O parágrafo de abertura da primeira carta é, na mesma linha, profundamente dignificante e reverenciador, demonstrando um domínio da agudeza retórico-poética nas partes e nos estilos da correspondência, técnica que pode ter sido transmitida, inclusive, por estudos filosóficos e teológicos de Carpeaux em seu período europeu. Vejamos:

---

11 CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. Rio de Janeiro: C.E.B., 1942.

12 Para acompanhar os princípios editoriais que podem corroborar esse tipo de edição, cf. DIAS, Silvana Moreli Vicente. “Organizando a correspondência inédita de escritores modernos: aspectos editoriais”. *Todas as Letras*, Mackenzie, v. 17, 2015, pp. 188-197.

Meu caro Sr. Gilberto Freyre:

Minha mudança de São Paulo para o Rio devia ainda estender a viagem de sua amável carta à qual sou infinitamente grato. Se já foi um prazer ter encontrado, aqui, uma figura de cientista verdadeiramente humano como o senhor o é, a felicidade inesperada de conhecê-lo, de receber, de sua parte, uma carta tão amigável, plena de gentilezas tão pouco merecidas, é uma verdadeira estrela de luz nas trevas deste tempo e deste lugar. O senhor me desculpe, por conta de minha alegria justificada, essas confidências que vêm de um coração amargurado e agradecido. Mas ainda tenho muitos pedidos de desculpas para lhe apresentar: o emprego de meu francês em vez de meu português, ainda muito insuficiente; e sobretudo o incômodo desta nova carta.[13]

Observamos, portanto, uma refinada articulação retórica que respeita as especificidades do gênero epistolar em partes como o exórdio e a captação da benevolência (*exordium* e *captatio benevolentiae*),[14] controlando a vazão de seus sentimentos e dosando, no parágrafo seguinte, os pedidos endereçados à província. Várias dessas cartas inscrevem-se nessa feição. Leia-se como exemplo afim:

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1943

Muito caro Gilberto Freyre,

Agradeço-lhe muito a sua amável carta, apesar de lamentando a melancolia tropical de que estava saturada. Um homem como você não pode bem contar os seus inimigos, mas, do mesmo modo, dificilmente pode avaliar a lealdade devota dos seus amigos – e se a expressão "amigo e admirador" não tivesse perdido, em português, todo sentido, eu gostaria de repeti-la: é a única justa e conveniente para designar os meus sentimentos diante de Gilberto Freyre.[15]

---

13 Carta 1 de OMC a GF, datada de 3 de abril de. Classificação da carta no arquivo: "OMC/GF/CR92p1doc1/a g". Documento de uma página, manuscrito a caneta-tinteiro azul. Datação original: "Rio, le 3 avril 1941". Carta originalmente escrita em língua francesa; tradução nossa. Para este artigo, evitamos sobrecarregar o processo de anotação, editando o aparato crítico originalmente presente.

14 Conferir a introdução de João Adolfo Hansen às cartas de Padre Antônio Vieira em VIEIRA, Antônio. *Cartas do Brasil*. Organização de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2003.

15 Classificação no arquivo: "OMC/GF/CR92p1doc3/a g". Documento de uma página, datiloscrito a tinta preta, com fechamento e assinatura manuscritos a caneta-tinteiro marrom. Datação original: "Rio

Nesse conjunto, é interessante observar que não há qualquer menção à experiência prévia de Carpeaux e sobre sua estreita ligação com o pensamento católico nos anos de formação europeia, embora possamos notá-la em sutis reverberações. Entretanto, mesmo com sua recusa em revelar ou rememorar aspectos de sua vida antes do desembarque no Brasil com sua esposa, a cantora lírica Hélene Carpeaux, há um conjunto de estudos que apontam para sua atuação na imprensa austríaca, sua ligação com o Partido Social Cristão, de perfil conservador, porém avesso à ideia de anexação à Alemanha, e sua relação com o chanceler Engelbert Dollfuss, nacionalista que resistira ao avanço nazista e acabou assassinado em 1934. Carpeaux, sobre esse passado de firmes convicções sobre a "missão europeia da Áustria", teceu poucos comentários ao longo de sua vida. Só mais recentemente a crítica, sobretudo acadêmica, tem se debruçado sobre a complexidade de sua formação nas décadas de 1920 e 1930, valendo a pena mencionar o livro *De Karpfen a Carpeaux: formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*, de Mauro Souza Ventura.[16] Sempre que perguntado sobre dados de sua formação intelectual, Carpeaux era incisivo: "Segundo os modernos métodos da crítica, só vale a obra. Pelo menos era assim até chegar o estruturalismo, do qual está presente aqui um grande representante. Depois, não sei mais o que houve. Aqui acaba a minha capacidade de compreensão", respondeu em entrevista a Sebastião Uchoa Leite e Luiz Costa Lima para a revista *José*, n.1, de junho de 1976.[17]

Após dificuldades, atritos e revezes de natureza vária logo após sua chegada ao Brasil, Carpeaux parece paulatinamente alterar o sentido missionário de seu pensamento dos campos da religião e da política para o campo da literatura e da estética. Quando Carpeaux se aproxima do grupo regionalista em torno de Gilberto Freyre, não o faz reatualizando credenciais cristãs ou de atuação política. Em outra direção, passa a prestar atenção às tensões culturais próprias do solo brasileiro, ao que agita a intelectualidade nacional. Tal como Vico, na trilha de suas próprias palavras, Carpeaux parece procurar, insistentemente, "o sentido

---

de Janeiro, 21 de janeiro de 1943". Para este artigo, evitamos sobrecarregar o processo de anotação, editando o aparato crítico originalmente presente.

16 VENTURA, Mauro Souza. *De Karpfen a Carpeaux. Formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

17 Entrevista disponível no periódico *Tiro de letra*.

superior atrás do absurdo da catástrofe".[18] Ou ainda: "Numa época em que todos são interrogados sobre a qual partido pertence, Vico teria tido a coragem de passar sem ouvir a pergunta".[19] A cuidadosa articulação retórica nas cartas a Freyre, além de assegurar o respeito entre remetente e destinatário, pode, inclusive, ter garantido uma precisa distância de temas polêmicos e dissídios que poderiam abalar a troca epistolar.

Mas toda a precaução não impedira que eles próprios se vissem enredados em uma capciosa teia de mal-entendidos e de preconceitos que poderia prejudicar, decisivamente, o pleno acolhimento do intelectual estrangeiro no país como escritor polivalente de raro conhecimento, competência e ética. Foi o que precisamente aconteceu no contexto da controvérsia político-literária por conta de um ensaio publicado na *Revista do Brasil*, em dezembro de 1943, sobre a obra de Romain Rolland, novelista e músico francês. Com os ânimos nacionais inflamados, há quem defendesse que Carpeaux era fascista, o que poderia dissolver o prestígio alavancado no contexto da grande mobilização inicial de amigos e admiradores por sua naturalização. Ser fascista, à época, era uma acusação grave em meio à Segunda Guerra Mundial, quando existiam dualidades bem desenhadas entre a vida democrática e a vida autoritária, traduzida pela conotação pesada que tinham palavras como fascismo e nazismo, fortemente combatidos do ponto de vista intelectual. Na esfera dos debates, ficam claras, porém, as dificuldades de estabelecer critérios seguros para um diálogo intercultural produtivo – por muito pouco, Carpeaux poderia ver seu prestígio cair por terra.

É possível que, em 1944, escritores já se movimentassem demonstrando certo desconforto com a desinibição com que Carpeaux passa a escrever sobre literatura brasileira. Nesse sentido, seu instigante prefácio ao romance *Fogo morto*[20] (1943) parece ter incomodado a *intelligentsia* local,[21] mesmo porque o crítico depurava uma linguagem muito própria que permitia uma mediação original entre a literatura brasileira e a produção literária moderna ocidental.

---

18 CARPEAUX, Otto Maria. "Vico vivo". In: *A cinza do purgatório*. Op. cit., p. 58.

19 Ibidem.

20 REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

21 ANDRADE, Mario de. Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983; PFERSMANN, Andréas. "Otto Maria Carpeaux, Romain Rolland et le modele français. Une controverse politico-littéraire dans le Brésil des années 1940". *Remate de Males*, jan. jun. 2014, pp. 221-234. A respeito da polêmica sobre Romain Rolland, afirma Andréas Pfersmann: "*La véhémence de ce passage est tout à fait caractéristique de l'esprit polémique de Carpeaux. [...] En 1943, la situation précaire de l'émigré autrichien avait suscité la mobilisation de nombreux écrivains qui avaient sollicité, dans un mémorandum adressé à Getúlio Vargas, sa naturalisation anticipée. Début 1944, sa posture, jugée scandaleuse, à l'égard d'une icône de la résistance antifasciste, provoqua une vaste indignation collective de Rio à Bahia où tout un collectif d'écrivains signa un manifeste destiné à sauver l'honneur de Romain Rolland*".

É nesse contexto que a controvérsia toma proporções de polêmica nacional comparável ao *Affaire Dreyfus*, na medida em que essa crítica de fundo estético de Carpeaux ao escritor francês Romain Rolland é interpretada como ímpeto autoritário e ataque ao pacifismo do romancista. Em carta a Freyre, Carpeaux assim analisa, um pouco mais à distância, o contexto que insufla os ataques a sua reputação – vistos como modo indireto de atingir Freyre, Zé Lins e Álvaro Lins:

> Rio de Janeiro, 5 de junho de 1944[22]
>
> Querido mestre Gilberto,
>
> Há mais de dois meses, escrevi-lhe uma carta, agradecendo profundamente a dedicatória do *Euclides* , tão imensamente honrosa para mim, e dando uns esclarecimentos necessários quanto ao meu "caso". A carta, mandei-a por intermédio dum "amigo", e agora soube pelo amigo Arquimedes que aquela carta provavelmente nunca chegou às suas mãos. Cabe-me agora repetir, com atraso pouco desculpável, voltar aos assuntos.
>
> Quase não preciso dizer como me honrou aquela dedicatória, justamente porque veio num momento muito aflitivo. O "caso" referido já acabou aqui no Rio; mas tenho motivos para acreditar que a campanha continua na província e que você não recebeu ainda informação completa. Eu, como implicado no caso, não sou capaz de dar. Mas gostaria muito de você tomar conhecimento dum ponto crucial que só aqui no Rio a gente pôde observar. Aquela campanha começou como campanha puramente literária, dirigida contra José Lins , Álvaro Lins e – Você, e instigada por Genolino Amado que resolveu tomar-me, como ponto de menor resistência, como "pseudônimo" de todos. Reconhecendo, porém, a ineficiência da tática empregada, arranjou a ajuda de outros elementos, que transformaram a campanha literária em campanha política, transformando-me em "fascista". Chegaram ao ponto de atribuir-me a autoria dum editorial d'*A Noite* em que se pedira a censura de livros. Fizeram manifestos contra mim, como se eu fosse um chefe de Estado. Juntaram mentiras e calúnias em massa considerável.

---

22 Classificação no arquivo: "OMC/GF/CR92p1doc7". Documento de uma página, manuscrito a caneta-tinteiro marrom. Datação original: "Rio, 5 de Junho de 1944". Para este artigo, evitamos sobrecarregar o processo de anotação, editando o aparato crítico originalmente presente.

Aqui no Rio, onde muita gente me conhece pessoalmente, não conseguiram muita coisa. Na província, eu me sinto desmoralizado. (Só em parêntese dou os nomes dos chefes da campanha: Carlos Lacerda , Guilherme Figueiredo , Jorge Amado). Não posso fazer mais contra isso do que já fiz. E é pouco. Poucos me defenderam (José Lins , Álvaro). Álvaro comparou o caso muito bem ao caso Dreyfus[23] – mas, tão pouco defendido, o Capitão Dreyfus ainda estava em Cayenne. Agora, só posso esclarecer os pontos aos amigos; o que estou fazendo.

Minha grande esperança é de você aparecer, em breve, no Rio. Preciso muito de contato pessoal, e você sabe como o admiro imensamente, meu mestre brasileiro.

Seu muito devotado e fiel

Otto M. Carpeaux

As cartas comprovam que, na fase de adaptação de Carpeaux no país, o intelectual refreia sua verve polemista – bastante domada, como se pode notar, neste primeiro momento de extremo comedimento – e evita a todo custo participar de diatribes públicas que pudessem dificultar sua ambientação no país de adoção. Nesse sentido, há uma verdadeira inflexão biográfica que parte de uma face "brasileiríssima", mais apaziguadora e afeita à conciliação, tendendo a tecer redes comuns de sociabilidade, e chega a uma face mais rumorosa e polêmica, a partir sobretudo da década de 1960, quando o autor passa a se dedicar, com afinco, a temas internacionais. O caráter de mediação se enfraquece, ao passo que o sentido do conflito se fortalece. Pergunta-se: seria um indício do recuo conservador dos novos tempos, quando a política deixa de lado o terreno propriamente democrático de conflito mediado para ser uma espécie de arena de disputa de poder, permeada pela rasura discursiva e pelo franco autoritarismo?[24]

---

23 O caso Dreyfus mobilizou a intelectualidade francesa na virada do século XIX para o século XX. O oficial de artilharia Alfred Dreyfus, judeu, foi acusado e condenado à prisão perpétua na Ilha do Diabo (Guiana Francesa) pelo crime de espionagem a favor dos alemães em 1894, sentença confirmada em novo julgamento em 1898. Émile Zola publica, então, uma carta aberta, "*J'accuse*" (Eu acuso), no jornal *L'Aurore*, à qual se seguem debates exaltados na imprensa, entre partidários e opositores de Dreyfus, os dreyfusards e os anti-dreyfusards. Entre estes, estavam conservadores e nacionalistas, denunciados como portadores de tendências antissemitas pelos defensores de Dreyfus.

24 Para Marcos Antônio de Almeida: "Nas sociedades complexas, a política se torna a possibilidade de mediação entre os interesses para produzir decisões: tradução de relações e interesses, nem sempre paritários em termos de chances de sua realização. A velha distinção esquerda/direita acaba, nessa perspectiva, supe-

Carpeaux, assim, conforma sua faceta "brasileira" aproximando-se, na década de 1940, dos escritores regionalistas nordestinos, empenhados com a construção, ao mesmo tempo fascinada, crítica e reflexiva, de um *ethos* da brasilidade (que, sabe-se bem, se trata de um mecanismo de ordem discursivo-literária, tomando como base elementos dispersos e reconhecíveis na experiência). Ao prefaciar *Fogo morto*,[25] de Zé Lins, observa, porém, mais ainda do que o próprio provincianismo de Gilberto Freyre teria sido capaz poucos anos antes, a originalidade de uma forma literária espontânea, antirretórica e pautada pela oralidade. Carpeaux insiste na organicidade não artificiosa da linguagem do romancista, ao passo que, para Freyre, o amigo paraibano conformou sua escrita literária a partir de várias influências ou reverberações, com especial destaque para aquelas que ele mesmo, Freyre, teria apresentado ao jovem Zé Lins em conversas para discutir literatura estrangeira e sobretudo de linhagem britânica. Em carta de 5 de janeiro de 1944 enviada a Freyre, vemos que Carpeaux já se mostra à vontade para defender suas posições estéticas, críticas e intelectuais, ainda que discorde de pontos de vista defendidos por seus amigos brasileiros.

O último Carpeaux, após a década de 1960, passa a cultivar um discurso – com a arma da escrita pública empenhada – de querer lutar contra as forças do atraso, da elitização e do autoritarismo, com uma participação política na esfera pública nacional, certamente mais à esquerda. Assim, vemos uma grande inflexão que parte do conservadorismo de raiz cristã em direção a uma esquerda combativa, de tendência agnóstica. O discurso epistolar do primeiro Carpeaux, que começa em francês e depois passa para português – língua que domina em poucos anos –, é polido, cuidadosamente alicerçado segundo princípios da retórica clássica. Aqui, atende o discurso epistolar aos desafios de uma comunicação precisa, clara, pautada pela denotação, de modo a minorar possíveis ruídos que afetassem a "imagem brasileira" que então se moldava. É esse o retrato de Carpeaux que temos ao analisar sua correspondência com Freyre, completamente silenciada a partir do desenvolvimentismo brasileiro de meados da década de 1950.

Se a relação entre Freyre e Carpeaux parece frutífera na década de 1940, com convergências e divergências amigáveis que não provocam

---

rada e/ou exaurida" ("Mediação cultural e da informação: considerações socioculturais e políticas em torno de um conceito". In: ATAS VIII ENANCIB – *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Salvador, 2007).

25 CARPEAUX, Otto Maria. "Prefácio". In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, pp. XVI-XX.

cisões na esfera pública, a partir de 1950, a relação se altera. Após 16 de dezembro de 1950, a correspondência se emudece – ou, pelo menos, a que está sob a guarda da Fundação Gilberto Freyre. Seria natural que nos anos anteriores, a partir de 1946, ela se mitigasse, uma vez que Freyre passa a residir no Rio de Janeiro, como deputado federal. Mas os anos de convivência não parecem reforçar os liames de uma amizade intelectual duradoura. Muitos pontos de divergência poderiam ser apontados, contudo, um nos parece mais sobressalente: a posição ambígua de Freyre diante do regime de Salazar em Portugal, que durou de 1933 até 1974. Se Freyre não era propriamente um colaboracionista, tampouco divergira claramente sobre os discutíveis métodos oficiais de coesão política e ideológica adotadas por António de Oliveira Salazar para sustentar o império português. Certamente o autor se equilibrava em muitos tópicos complexos, sem se expor em dualidades definitivas; mas essa posição de equilíbrio e confraternização já não se sustentava nem diante dos últimos anos do governo de Salazar, nem diante dos governos militares pós-1964 – pois, como se sabe, a intelectualidade em geral passou a tomar posições e se entrincheirar em defesa de suas perspectivas políticas, sociais, culturais e econômicas, em defesa de direitos humanos amplos, os quais vinham sendo claramente cerceados.

Carpeaux, por outro lado, manteve uma relação publicamente cordial com Freyre pelo menos até o início dos anos 1960, como é possível se inferir pela circulação do ensaio "O estilo de Gilberto Freyre", de sua autoria, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 6 de agosto de 1960. Esse texto integraria o volume comemorativo *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*.[26] Nele, Carpeaux elogia o estilo ágil do sociólogo, seu modo singular de concatenar frases, construindo o que ele chama de "elegia de um Brasil rural e patriarcal".[27] Uma retrospectiva atenta à cronologia deixa claro um abrandamento da importante relação inicial (entre as décadas de 1940 e 1950)[28] por volta dos anos 1960. Nessa

---

26 AMADO, Gilberto et al. *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

27 CARPEAUX, Otto Maria. "O estilo de Gilberto Freyre". In: *Ensaios reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 2005, v. 2, pp. 535-539.

28 Convém fazer um breve resumo das principais menções feitas de um sobre o outro. O livro de Gilberto Freyre que apresenta a dedicatória a Carpeaux – *Perfil de Euclides e outros perfis* – contou, até hoje, com três edições: a primeira pela José Olympio em 1944, a segunda, pela Record em 1987, e a terceira pela Global em 2011. Por sua vez, Carpeaux nomeou Gilberto Freyre nos seguintes artigos: "Tradições americanas", "O romance e a sociologia", "O estilo de Gilberto Freyre" e "Boxer, Recife, Pombal e Salazar", compilados, respectivamente, em *Ensaios reunidos v. 1* (UniverCidade; Topbooks, 1999), *Ensaios reunidos v. 2* (UniverCidade; Topbooks, 2005), e *O Brasil no espelho do mundo* (Civilização Brasileira, 1965). O levantamento não é exaustivo, pois tanto Freyre quanto Carpeaux publicaram muitos artigos em jornais e revistas que permanecem dispersos.

época, Carpeaux mostrou-se um grande crítico da política colonial do governo salazarista. Esteve ao lado dos exilados políticos do império português, sobretudo progressistas de esquerda, em um momento que a política salazarista indicava seu esgotamento, especialmente a partir da década de 1960. A propósito do objetivo de estreitamento da relação diplomática entre Brasil e Portugal, no artigo "Boxer, Recife, Pombal e Salazar", diria Carpeaux: "Essa tese [da tolerância racial dos colonizadores portugueses] tem, como se sabe, o apoio do mestre Gilberto Freyre, que também acaba de apoiar certas outras teses; e aquela já o levou para os labirintos da luso-tropicologia. [...] E desse modo nossa viagem para a glória do passado tem como ponto final a miséria do presente".[29] As palavras finais desse artigo de Carpeaux, publicado em 15 de julho de 1964 no jornal *Correio da Manhã*, destacam as claras divergências entre ambos no que diz respeito sobretudo à política colonial portuguesa. As divisões entre Carpeaux e Freyre seriam, ademais, certamente aprofundadas nos chamados "anos de chumbo", quando se posicionam em campos distintos do espectro político. A interlocução se encerra, ao que tudo indica, já na década de 1960.

Em ensaio intitulado "Cartas e bilhetes de Otto Maria Carpeaux a Manoelito de Ornellas", Pedro Theobald assinala que a correspondência enviada por Carpeaux a Manuelito poderia ser considerada "o instrumento de uma relação bem-sucedida de sociabilidade literária".[30] No caso de Freyre e Carpeaux, apesar de o ano de 1944 marcar uma forte consonância literária e crítica e de as cartas não apresentarem cisões estéticas ou ideológicas, as divergências e os descaminhos da política nacional, refletida em campos ideológicos opostos, atuaram para mitigar uma profícua e estreita amizade entre dois grandes intelectuais muito influentes no cordial e conturbado Brasil da primeira metade do século XX. Os tempos conciliadores da Era Vargas (1930-1945) teriam seus efeitos esmorecidos.

Foram os sinais de uma época de aguda tensão – a nossa era dos extremos do século XX[31] –, em que nem mesmo a amizade mais sincera e a admiração mais profunda passariam incólumes à forte polarização

---

29 CARPEAUX, Otto Maria. "Boxer, Recife, Pombal e Salazar". In: *O Brasil no espelho do mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 79.

30 THEOBALD, Pedro. "Cartas e bilhetes de Otto Maria Carpeaux a Manoelito de Ornellas". *Letras de Hoje*, v. 4, n. 2, abr./jun. 2014, pp. 138-144.

31 Tomo emprestada a expressão de Eric Hobsbawm em HOBSBAWM, Eric John. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 2013.

ideológica brasileira e à violência que nos abateu, situação peculiar de sociedades de vida democrática frágil, imersas em cisões, divisões, instabilidades e excepcionalismos de variada ordem.

CARTAS DE UM EXPATRIADO NA GRANDE PROVÍNCIA

A seguir, apresentam-se três cartas escritas por Otto Maria Carpeaux a Gilberto Freyre. O preparo desta edição de cartas começou a ser realizado no contexto de meu pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, com supervisão da professora titular Claudia Poncioni e financiamento com bolsa CAPES, no ano de 2015.

Para esta edição, a grafia dos textos foi atualizada conforme a norma ortográfica vigente. Foram mantidos a pontuação original e o uso de maiúsculas e de minúsculas. Houve pontualmente interferência editorial para adaptação à norma culta da língua portuguesa. Para efeito de uniformização, houve padronização na apresentação de títulos de obras, de citação, no uso de palavras e expressões estrangeiras e na escrita de nomes de pessoas e lugares. Quanto à decifração, quando houve dúvidas, o trecho da carta foi apresentado entre colchetes; para trechos não decifrados, usou-se sinal de interrogação entre colchetes.

Foram utilizados, como textos-base, manuscritos e datiloscritos originais. Partiu-se do critério de que todo documento estabelecido pelo autor – em que há evidência de que este não passou, por exemplo, por um copista – integra um conjunto de manuscritos, podendo constituir um testemunho autógrafo (quando escrito à mão) ou datiloscrito.

O aparato crítico aparece em rodapé. As notas de edição foram reduzidas ao essencial, para não prejudicar a legibilidade das cartas em uma revista científica. Não se optou por construir um aparato formal e exaustivo de variantes, e, sim, frise-se, um aparato crítico de comentários exegéticos e algumas notas editoriais.

Algumas características materiais do que estava presente nos documentos autógrafos das cartas foram informadas no aparato crítico desta edição, em notas apensas ao final da datação de cada peça e igualmente apresentadas entre colchetes.

Nessas três missivas, especificamente, entremostram-se paradoxos que são a imagem de um Brasil aberto para o mundo, para forças cosmopolitas, mas ainda fortemente ancorado em valores elitistas, nem sempre bem articulados, em contexto de subdesenvolvimento, às forças de modernização e de progresso para a maioria. Como diria Manuel

Bandeira na apresentação de seu livro *Crônicas da província do Brasil*: "O Brasil todo é ainda província".[32] Se era bem palpável o sentido positivo do epíteto "provinciano" ou simplesmente "tradicional" na década de 1930, o mesmo não poderia ser dito com segurança na segunda metade do século XX. Talvez por isso o diálogo entre os escritores Carpeaux e Freyre tenha se tornado rarefeito após a década de 1950.

Por fim, as cartas de Carpeaux a Freyre dão o anteparo para se olhar de esguelha para uma época de conciliação precária entre forças conservadoras e modernizadoras no Brasil e no mundo, muito bem experimentadas pela trajetória tortuosa de um intelectual em formação – de sólida bagagem clássica, perspicácia e obstinação – que escolhe o Novo Mundo para se reinventar. Desvestindo-se da posição de expatriado, de certo modo aqui Carpeaux se abrasileira, em companhia, inclusive, de intelectuais renomados de província, fora do eixo Rio-São Paulo, como Freyre. Mas esse recorte é apenas um dos retratos de Carpeaux – pensador complexo, por vezes paradoxal – que fica para a posteridade.

SILVANA MORELI VICENTE DIAS é mestre e doutora pela Universidade de São Paulo. Fez pesquisa de pós-doutorado na Università degli Studi di Roma "La Sapienza", no Instituto de Estudos Brasileiros e na Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3. É professora da Universidade Veiga de Almeida e autora de *Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira* (Global, 2017).

32 BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 11.

CARTA 1[33]

O. M. [K.]
Rio de Janeiro Correio Geral posta restante

Rio de Janeiro, le 3 avril 1941.

Mon cher Monsieur Gilberto Freyre,

mon déménagement de St. Paul à Rio devait encore prolonger le Voyage de votre aimable lettre dont je suis infiniment reconnaissante. S'il était déjà un bonheur d'avoir trouvé, ici-bas, une figure de savant vraiment humain comme vous l'êtes, le bonheur inattendu de faire votre connaissance, de recevoir, de votre part, une lettre si amicale, pleine d'amabilités si peu méritées, c'est une véritable étoile de lumière dans les ténèbres de ce temps et de ce lieu. Vous excuserez, par ma joie justifiée, ces épanchements que viennent d'un cœur aigri et reconnaissent. Mais j'ai encore bien d'excuses à vous présenter : l'emploi du français au lieu de mon portugais, trop faible encore ; et surtout l'incommodité de cette nouvelle lettre.

Je suis très fier de votre permission de collaboration dans *A Província* et je m'efforcerai de ne pas vous décevoir. Je ne voir pas encore clair s'il est plus avantageux de développer les nouvelles méthodes d'histoire littéraire à l'occasion d'un sujet de littérature universelle (à quoi le romantisme se prête excellemment), ou si l'on préférera l'application immédiate aux lettres brésiliennes. Certainement, vous aurez l'amabilité de me communiquer, à son heure, vos conseils. En outre, beaucoup d'idées sur des sujets brésiliens me troublent la tête, pour la plupart inspirées par les notes précieuses de *Casa-grande & senzala*.[34] Vous soulignez la nécessité d'études comparatives, et pour cause; un homme qui,

---

33 Classificação no arquivo: "OMC/GF/CR92p1doc1/a g. Documento de uma página, manuscrito a caneta tinteiro azul. Para este artigo, evitamos sobrecarregar o processo de anotação, editando o aparato crítico originalmente presente.

34 O grande livro de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala,* foi primeiramente publicado por Maia & Schmidt (Rio de Janeiro), com desenhos e fotografias, inclusive mapa de Cícero Dias, em dezembro de 1933. A partir da quarta edição, após litígios com a editora de Schmidt, o livro passou a ser editado pela editora José Olympio. A quarta edição, de 1943, considerada a definitiva, contou com prefácios do autor, ilustrações de Tomás Santa Rosa, desenho de Cícero Dias e fez parte da "Coleção Documentos Brasileiros", em dois volumes, da editora. O exemplar da carta certamente foi publicado pela editora Maia & Schmidt.

de toute la musique du XVIIIme siècle, ne connaît que Mozart , serait tenté de tenir pour Mozart tous ses contemporains, parce que le Mozartien typique lui échappe. Ainsi, de vastes études sur l'esclavage dans les îles caraïbes, sus les effets de la grande propriété dans les Etats hispano-américains (livre très intéressant du chilien Moisés Troncoso!)[35] sont encore à faire : ce qui créera de nouvelles difficultés avec l'école Le Play,[36] dont le florissement posthume au Brésil m'[étonne], et à laquelle j'aimerais opposer la sociologie paternelle de mon ami Ernst Karl Winter[37] (ancien maire de Vienne, maintenant professeur à New York).

Les études brésiliennes me troublent, dans ce moment, plus que jamais. Notre ami commun Álvaro Lins[38] que a conseillé mon déménagement à Rio et qui se soucie de moi d'une manière vraiment magnanime, a réussi à obtenir la possibilité de ma collaboration dans de *Correio* où (comme dans la *Revista do Brasil*) quelques-uns de mes articles paraîtront sur mon vieux pseudonyme Otto Maria Fidelis. On attend de moi des articles, entre autres, sus des sujets brésiliens ce qui me rend confus: la conscience de ne pas être suffisamment initié, et la discrétion, convenable à un étranger, me font hésiter et rendent difficile le choix de thèmes. Serait-ce que je [puisse] compter sur votre conseil?

Les soucis infatigables du cher Álvaro sont une grande tentation de s'y fixer. Penser que l'avenir dépend de quelques canons anglais, cela ne permet pas une joie pure.

Entretemps, j'espère que votre santé est rétablie; mois que n'étais jamais malade, j'en[39] ressens maintenant la valeur, au milieu de l' «inclemência do clima». Peut-être que votre temps permettra, à

---

35 Referência a Moisés Poblete Troncoso, nascido em 1893. Professor da Universidade do Chile, escreveu diversas obras sobre legislação trabalhista e questões sociais na América Latina.

36 Possível referência ao economista e sociólogo francês Pierre-Guillaume-Frédéric Le Play, de 1806. Intelectual conservador, teve a obra revisitada por nacionalistas franceses de direita no início do século XX.

37 Ernst Karl Winter, de 1895, foi um político, sociólogo e historiador austríaco. Fugiu com sua família para os Estados Unidos em 1938, onde permaneceu até 1955, quando voltou para Viena e assumiu posto de professor na Universidade de Viena.

38 Carpeaux encerra o texto "Álvaro Lins e a literatura brasileira", publicado em *Origens e fins*, do seguinte modo: "O Sr. Álvaro Lins, tão coerente na sua literatura, parece-me um homem em discordância consigo mesmo. Fato notável: os dois homens que ele gosta de honrar com a designação de 'mestres' são dois homens de importância contraditória, como o Sr. Gilberto Freyre e o Sr. Tristão de Athayde. Os artigos do Sr. Álvaro Lins sobre a obra do Sr. Gilberto Freyre – primeira crítica adequada do valor literário e científico e do incalculável valor brasileiro desta obra, verdadeira segunda descoberta do Brasil –, esses artigos manifestam ao mesmo tempo a vivíssima inquietação espiritual do seu autor. Evidentemente e naturalmente, o Sr. Álvaro Lins, crítico da crise, é um homem da crise".

39 [j'en: escrito após rasura no ms.]

l'occasion, une réponse qui me rendra, en tout cas, heureux et fier.
Agrées, cher Monsieur, les sentiment de la plus vive reconnaissance et du plus profond respect de votre très dévoué

Otto M. Karpfen

O. M. K.
Rio de Janeiro
Correio geral
posta restante

Rio, 3 avril 41

OMC

Mon cher Monsieur Gilberto Freyre,

mon déménagement de St. Paul à Rio devait encore prolonger le voyage de votre aimable lettre dont je suis infiniment reconnaissant. S'il était déjà un bonheur d'avoir trouvé, ici-bas, une figure de savant vraiment humain comme vous l'êtes, le bonheur inattendu de faire votre connaissance, de recevoir, de votre part, une lettre si amicale, pleine d'amabilités si peu méritées, c'est une véritable étoile de lumière dans les ténèbres de ce temps et de ce lieu. Vous excuserez, par ma joie justifiée, ces épanchements qui viennent d'un coeur aigri et reconnaissant. Mais j'ai encore bien d'excuses à vous présenter: l'emploi du français au lieu de mon portugais, trop faible encore; et surtout l'incommodité de cette nouvelle lettre.

Je suis très fier de votre permission de collaboration dans „A Província", et je m'efforcerai de ne pas vous decevoir. Je ne vois pas encore clair, si il est plus avantageux de développer les nouvelles méthodes d'histoire littéraire à l'occasion d'un sujet de littérature universelle (à quoi le romantisme se prête excellemment), ou si l'on préférera l'application immédiate aux lettres brésiliennes. Certainement, vous aurez l'amabilité de me communiquer, à son heure, vos conseils. En outre, beaucoup d'idées sur des sujets brésiliens me troublent la tête, pour la plupart inspirées par les notes précieuses de „Casa Grande & Senzala". Vous expliquez la nécessité d'études comparatives, et pour cause; un homme qui, se basant sur la musique du XVIIIme siècle, ne connaît que Mozart, serait tenté de tenir pour Mozart tous ses contemporains, parce que le mozartien typique lui échappe. Ainsi, de vastes études sur l'esclavage dans les îles caraïbes, sur les effets de la grande propriété dans les États hispano-américains (l'école très intéressante du chilien Moises Poblete Troncoso!) sont encore à faire; ce qui créera de nouvelles difficultés avec l'école de Clay, dont le [illegible] posthume au Brésil m'étonne, et à laquelle j'aimerais opposer la sociologie [illegible] de mon ami [illegible] (ancien maître de Vienne, maintenant professeur à New York).

Les études brésiliennes me troublent, dans ce moment, plus que jamais. Notre ami commun Álvaro Lins qui a conseillé mon déménagement à Rio et qui se soucie de moi d'une manière vraiment magnanime, a réussi à obtenir la possibilité de ma collaboration dans le „Correio" où (comme dans la „Revista do Brasil") quelques-uns de mes articles paraîtront sur mon vieux pseudonyme Otto Maria Fidelis. On attend de moi des articles, entre autres, sur des sujets brésiliens ce qui me rend confus: la conscience de ne pas être suffisamment initié, et la discrétion convenable à un étranger, me font hésiter et rendent difficile le choix de thèmes. Serait-ce que je puisse compter sur votre conseil?

Les soucis inévitables du cher Álvaro sont une grande tentation de s'y fixer. Penser que l'avenir dépend de quelques canons anglais, cela ne permet pas une joie parfaite.

Entretemps, j'espère que votre santé est rétablie; moi qui n'étais jamais malade, j'en ressens maintenant la valeur, au milieu de l'„inclemencia do clima". Peut-être que votre temps permettra, à l'occasion, une réponse qui me rendra, en tout cas, heureux et fier.
Agréez, cher Monsieur, les sentiments de la plus vive reconnaissance et du plus profond respect de votre très dévoué

Otto M. Karpfen

Rio, 3 de abril de 41.

Meu caro Sr. Gilberto Freyre:

Minha mudança de São Paulo para o Rio devia ainda estender a viagem de sua amável carta à qual sou infinitamente grato. Se já foi um prazer ter encontrado, aqui, uma figura de cientista verdadeiramente humano como o senhor o é, a felicidade inesperada de conhecê-lo, de receber, de sua parte, uma carta tão amigável, plena de gentilezas tão pouco merecidas, é uma verdadeira estrela de luz nas trevas deste tempo e deste lugar. O senhor me desculpe, por conta de minha alegria justificada, essas confidências que vêm de um coração amargurado e agradecido. Mas ainda tenho muitos pedidos de desculpas para lhe apresentar: o emprego de meu francês em vez de meu português, ainda muito insuficiente; e sobretudo o incômodo desta nova carta.

Estou muito orgulhoso com sua permissão para colaboração à *A Província* e me esforçarei para não decepcioná-lo. Ainda não está muito claro se é mais vantajoso desenvolver novos métodos de história literária ligados a uma questão de literatura universal (ao qual o romantismo se presta de modo excelente), ou se é preferível a aplicação imediata às letras brasileiras. Certamente, o senhor terá a gentileza de me comunicar, a tempo, seus conselhos. Além disso, muitas ideias sobre temas brasileiros rondam minha cabeça, a maioria inspirada pelas notas preciosas de *Casa-grande & senzala*. O senhor sublinha a necessidade de estudos comparativos, e por uma boa razão; um homem que, de toda a música do século XVIII, não conhece nada além de Mozart, será tentado a tomar por Mozart todos os seus contemporâneos, porque o Mozartiano típico lhe escapa. Assim, de extensos estudos sobre a escravidão nas ilhas caribenhas, sobre os efeitos da grande propriedade nos Estados hispano-americanos (livro muito interessante do chileno Moisés Troncoso!) estão ainda por ser feitos: o que criará novas dificuldades com a Escola Le Play , cujo florescimento póstumo no Brasil me espanta, à qual eu adoraria confrontar com a sociologia paternal de meu amigo Ernst Karl Winter (antigo prefeito de Viena, agora professor em Nova York).

Os estudos brasileiros me perturbam neste momento mais do que nunca. Nosso amigo em comum Álvaro Lins, que aconselhou minha

mudança ao Rio e que cuida de mim de uma maneira verdadeiramente magnânima, conseguiu a oportunidade de colaboração no *Correio*, onde (como na *Revista do Brasil*) alguns de meus artigos apareceram com o velho pseudônimo Otto Maria Fidelis. Esperam-se de mim artigos, dentre outros, sobre temas brasileiros, o que me deixa confuso: a consciência de não ser suficientemente iniciado e a discrição, conveniente a um estrangeiro, me fazem hesitar e tornam difícil a escolha de assuntos. Será que eu poderia contar com um conselho seu?

As preocupações incansáveis do querido Álvaro constituem uma grande tentação de fixar naquilo. Pensar que o futuro depende de alguns canhões ingleses, o que não permite uma alegria pura.

Enquanto isso, espero que sua saúde seja restabelecida; eu que nunca me sentia doente, agora sinto o valor, em meio à "inclemência do clima". Talvez o seu tempo permitirá, no momento oportuno, uma resposta que me deixará, pelo menos, feliz e orgulhoso. Aceite, caro senhor, os sentimentos do mais vivo reconhecimento e do mais profundo respeito por parte do seu muito devotado

Otto M. Karpfen

CARTA 2[40]

Rio de Janeiro, 23 de junho de 1942

Caro e muito prezado senhor Gilberto Freyre,

informado da sua presença no Rio, sinto, como sempre antes, o vivo desejo de rever o Senhor, ao menos para testemunhar-lhe a minha mais profunda admiração, devida a um dos poucos homens verdadeiramente de primeira ordem que conheci; tenho a esperança que a ocasião me será favorável.

Entretanto, sinto outro desejo, mais vivo e quase irresistível: não esperarás até aquela ocasião, para exprimir-lhe as minhas simpatias. É verdade que um homem como o Senhor, criador duma

40 Classificação no arquivo: "OMC/GF/CR92p1doc1/a g". Documento de uma página, manuscrito a caneta-tinteiro marrom. Para este artigo, evitamos sobrecarregar o processo de anotação, editando o aparato crítico originalmente presente.

Scienza Nuova[41] criador da base rigorosamente científica do único possível sentimento nacional duma grande nação, homem de pensamento e de ação ao mesmo tempo, que tal homem não precisa de solidariedade, nem da minha nem de solidariedade qualquer. As simpatias que me permito oferecer-lhe não significam, por isso, uma homenagem ao Senhor: constituem homenagens honrosas para mim mesmo que tive a felicidade de conhecer o Senhor pessoalmente e agradecer-lhe as lições mais preciosas de sabedoria, de dignidade humana e de coragem cívica.

Sou, caro senhor Gilberto Freyre, o seu devotado

Otto Maria Carpeaux

OMC

Rio, 23 de Junho de 1942

Caro e muito prezado senhor Gilberto Freyre,

informado da sua presença no Rio, sinto, como sempre antes, o vivo desejo de rever o Senhor, ao menos para testemunhar-lhe a minha mais profunda admiração, devida a um dos poucos homens verdadeiramente de primeira ordem, que conheci; tenho a esperança que a ocasião me será favorável.

Entretanto, sinto outro desejo, mais vivo e quase irresistivel: não esperar até aquela ocasião, para exprimir-lhe as minhas simpatias. É' verdade que um homem como o Senhor, criador duma "Scienza Nuova", criador da base rigorosamente científica do único possivel sentimento nacional duma grande nação, homem de pensamento e de ação ao mesmo tempo, que tal homem não precisa de solidariedades, nem da minha nem de solidariedade qualquer. As simpatias que me permito oferecer-lhe não significam, por isso, uma homenagem ao Senhor: constituem homenagens honrosas para mim mesmo que tive a felicidade de conhecer o Senhor pessoalmente e agradecer-lhe as lições mais preciosas de sabedoria, de dignidade humana e de coragem cívica.

Sou, caro senhor Gilberto Freyre,
o seu devotado

Otto Maria Carpeaux

41 Referência à obra do professor Giovanni Battista Vico (1668-1744), jurista, filósofo, historiador e professor de Retórica da Universidade de Nápolis. Em sua grande obra, *Scienza Nuova* (1725), defende a necessidade de uma perspectiva sistêmica de pensamento, não cartesiana e racionalista.

CARTA 3[42]

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1943

Muito caro Gilberto Freyre,

Agradeço-lhe muito a sua amável carta, apesar de lamentando a melancolia tropical de que estava saturada. Um homem como você não pode bem contar os seus inimigos, mas, do mesmo modo, dificilmente pode avaliar a lealdade devota dos seus amigos – e se a expressão "amigo e admirador" não tivesse perdido, em português, todo sentido, eu gostaria de repeti-la: é a única justa e conveniente para designar os meus sentimentos diante de Gilberto Freyre.

Os amigos, porém, são às vezes um pouco incômodos; e vou demonstrar isso agora mesmo, importunando-o com um pedido bastante imodesto.

Estou encarregado de secretariar os 4 volumes de *Arquivos da Faculdade Nacional de Filosofia,* publicação anual; um deles dedicado às ciências sociais. Gostaria imensamente de abrir o volume com um estudo de Gilberto Freyre. Para os *Arquivos*, seria o único meio para o nível desejado. Para mim, seria uma pequena vitória pessoal. E para você, que não precisa de vitórias, seria apenas o espetáculo da derrota espiritual de certo amigo nosso comum.

Tamanho do estudo: à sua vontade. Assunto: sua escolha (talvez a habitação urbana e meio-urbana no Nordeste? Eu apreciaria muito "Notas eruditas", para espantar a pobre gente). E apreciaria muito conseguir o seu estudo "quanto antes", embora sem apressar. Os *Arquivos* também sairão quanto antes, no decorrer deste ano, talvez em maio ou junho.

Posso contar com uma resposta favorável?

Estou esperando-a, um pouco angustiado. Até então, peço-lhe transmitir lembranças a sua senhora[43] e [aceitar] todos os votos do seu

muito devotado

Otto M. Carpeaux

---

42 Classificação no arquivo: "OMC/GF/CR92p1doc3/a g". Documento de uma página, datiloscrito a tinta preta, com fechamento e assinatura manuscritos a caneta-tinteiro marrom. Para este artigo, evitamos sobrecarregar o processo de anotação, editando o aparato crítico originalmente presente.

43 Referência à esposa de Gilberto Freyre, Maria Magdalena Guedes Pereira de Mello Freyre, com quem o escritor se casou em 1941.

N.B – Fui informado que um jornal do Recife publica ocasionalmente os meus artigos do *Correio da Manhã*. Permito-me de chamar a sua atenção ao artigo do próximo domingo (24 de janeiro) sobre *Oblómov*.[44]

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1943

Muito caro Gilberto Freyre,

agradeço-lhe muito a sua amavel carta, apesar de lamentando a melancolia tropical de que estava saturada. Um homem como V. não pode bem contar os seus inimigos, mas, do mesmo modo, dificilmente pode avaliar a lealdade devota dos seus amigos - e se a expressão "amigo e admirador" não tivesse perdido, em português, todo sentido, eu gostaria de repeti-la: é a única justa e conveniente para designar os meus sentimentos diante de Gilberto Freyre.

Os amigos, porem, são ás vezes um pouco incômodos; e vou demonstrar isso agora mesmo, importunando-o com um pedido bastante imodesto.

Estou encarregado de secretariar os 4 volumes de "Arquivos da Faculdade Nacional de Filosofia", publicação anual; um deles dedicado ás ciências sociais. Gostaria imensamente de abrir o volume com um estudo de Gilberto Freyre. Para os Arquivos, seria o único meio para manter o nivel desejado. Para mim, seria uma pequena vitória pessoal. E para V., que não precisa de vitórias, seria apenas o espectaculo da derrota espiritual de certo amigo nosso comum.

Tamanho do estudo: à sua vontade. Assunto: sua escolha (talvez a habitação urbana e meio-urbana no Nordeste ? Eu apreciaria muito " Notas eruditas", para espantar a pobre gente) E apreciaria muito conseguir o seu estudo "quanto antes", embora sem apressar. Os Arquivos tambem sairão quanto antes, no decorrer deste ano, talvez em maio ou junho.

Posso contar com uma resposta favoravel ?

Estou esperando-a, um pouco angustiado. Até então, peço-lhe transmitir lembranças a sua senhora e aceitar todos os votos do seu

muito devotado

Otto M. Carpeaux

N.B - Fui informado que um jornal do Recife publica ocasionalmente os meus artigos do "Correio da Manha". Permito-me de chamar a sua atenção ao artigo do proximo domingo (24 de janeiro) sobre "Oblomov".

44 Romance do escritor russo Ivan Gontcharov (1812-1891). *Oblómov*, publicado em 1859, foi traduzido em diversas línguas e teve várias adaptações para teatro, televisão e cinema. No Brasil, foi publicado pela Cosac Naify em 2013. O artigo referido, "Oblómov: documento, romance, epopeia", encontra-se em *Origens e fins*.

JOSÉ LINS DO REGO ENTRE O ORGÂNICO E O PROBLEMÁTICO

DAVI LOPES VILLAÇA

Otto Maria Carpeaux inicia o prefácio à primeira edição de *Fogo morto* (1943), "O brasileiríssimo José Lins do Rego", pela delimitação de alguns conceitos-chave à sua interpretação do romancista. Dentre esses, destaca-se o que diz respeito à noção de organicidade:

> Fogo morto é o décimo romance de José Lins do Rego. Pois bem, esses dez romances de José Lins do Rego, conjunto da obra feliz dum grande escritor, são, desde já, um fato da história literária.
>
> Confesso, porém, que os meros fatos pouco me interessam; o que me interessam são os problemas. Acredito mesmo que, para nós outros, os meros fatos não existem, e sim apenas os problemas. Os fatos não se percebem; só pelo lado problemático se tornam visíveis. Do mesmo modo, a plenitude da vida orgânica dentro do nosso corpo, trabalho complicadíssimo e incessante dos seus órgãos passa-nos, felizmente, despercebido, continua espontaneamente sem tomarmos conhecimento disso, e só quando aquelas complicações se tornam irregulares, quando um órgão ou todo o organismo adoece, só então ficamos conscientes do nosso estado corporal, como os filhos mais complicados, mais expostos e mais perdidos da Criação: o fato transformou-se em problema. Agora, o que são as doenças para o médico, são os problemas para o crítico literário: sugerem-lhe dúvidas e admirações, arrancam-lhe golpes e aplausos, provocam-lhe a suprema alegria da interpretação. Pois, "do encontro da dor e do instinto da criação, nascem as obras de arte" (Thomas Mann).[1]

É interessante observar no texto de Carpeaux, como recurso retórico, essa aproximação "digressiva" do objeto de seu ensaio. Isto é, aproximação que mais parece divagação, quase um desvio do verdadeiro propósito de sua escrita, mas que é, na verdade, disseminação sorrateira dos conceitos com que o crítico pretende trabalhar. Para o público razoavelmente

---

1 CARPEAUX, Otto Maria. "O brasileiríssimo José Lins do Rego". In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, 4ª ed., p. 17.

familiarizado com romances de José Lins, sua definição como espontâneo não traz nada de novo. Esse epíteto sempre esteve de algum modo ligado a ele, fosse para exaltá-lo, fosse para reconhecer seus limites – no sentido de que o autor não poderia ser outra coisa além de espontâneo. Isso quando a própria exaltação não incluía um reconhecimento desses limites. Trata-se de uma caracterização bastante genérica de certa qualidade do romancista, carente de maior especificação, mas com que seus leitores não raro se contentaram em descrevê-lo. No início de seu ensaio, Carpeaux aparenta também satisfazer-se com essa noção, mas apenas para problematizá-la logo em seguida:

> Os fatos, contam-se; os problemas, interpretam-se. José Lins do Rego, porém, é um *conteur* nato; contar histórias é a sua profissão. Os seus dez romances em conjunto são, desde já, um fato da história literária; cada um daqueles romances é um fato, todos eles são cheios de fatos, numa riqueza que é a da própria vida orgânica, espontânea como que sem problema. José Lins do Rego não é um escritor problemático.
>
> Verificação que me deixa perplexo. José Lins do Rego não é um escritor problemático como não é problemática a própria vida. Então, como é? A vida não seria problemática?[2]

Um corpo doente torna-se pela primeira vez consciente não apenas do seu estado presente, mas também do seu velho e bom funcionamento. É pelo próprio desconforto de sua atual desintegração que ele se apercebe de sua antiga unidade. Para Carpeaux, a própria imagem da plenitude é evocada pelo sentimento da sua ausência. Mas será válido concluir que *toda* consciência é, no fundo, a consequência de uma perda, sintoma de ruptura entre a parte e o todo? Estar consciente é, basicamente, sentir falta? No mínimo, essa é uma ideia que flerta com boa parte da literatura na modernidade. Nietzsche diz que toda filosofia é expressão de uma fisiologia, em especial de uma fisiologia em desarranjo, saudosa dos tempos de saúde, o que vem a propósito quando pensamos na definição de filosofia dada por Novalis, citada por Georg Lukács logo no início de *A teoria do romance*: "Filosofia é na verdade nostalgia [...] o impulso de sentir-se em casa em toda parte",[3] aspiração a estar em toda a parte como

2 CARPEAUX, Otto Maria. "O brasileiríssimo José Lins do Rego". Op. cit., pp. 17-18.

3 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 25.

em sua casa". Lukács desenvolverá essa ideia apresentando o romance como a busca do homem, isolado e deslocado na sociedade moderna, pela sua integridade perdida com o mundo e consigo mesmo.

Essa integridade, essa não diferenciação entre a parte e o todo, entre o eu e o mundo, é aquilo que Carpeaux chama em seu ensaio de organicidade. Mas, ao falar em organicidade, o crítico especifica a noção de integridade para aplicá-la à obra de José Lins do Rego. Na verdade, o que ele faz é nos apresentar esses conceitos, a princípio como que casualmente evocados, já de todo ressignificados pela leitura dessa obra. Assim, ao invés de submeter autor a uma ideia preconcebida, Carpeaux concebe sua própria teoria a partir de sua leitura de José Lins.

O uso que Carpeaux faz de "orgânico" evoca as ideias de corpo e natureza, fundamentais no universo do romancista. A imagem do mundo natural, alheio a qualquer complicação, impõe-se a suas personagens como a noção de uma harmonia anterior à vida com que eles têm de lidar – um mundo intocado pelo tempo cronológico da História. Mas a tensão na vida desses heróis se dá muito mais na relação com sua própria natureza. Nenhuma desgraça é maior para eles do que o surgimento de doenças graves, nenhum destino é mais infeliz do que o dos seres impedidos de cumprirem suas pulsões "naturais", espontâneas. Consequentemente, as histórias de José Lins estão repletas de homens e mulheres adoentados, solteironas e jovens tímidos para quem o sexo se coloca como uma angustiante impossibilidade. O fato de a sexualidade constituir um problema tão sério poderia ser visto como uma tendência do autor de retratar a vida nos seus aspectos mais fundamentais ou "primitivos". João Ribeiro, um dos primeiros leitores de *Menino de engenho* (1932), saudou o livro pelo seu "naturalismo feroz",[4] sem medo de expor verdades naturais aos olhos do público mais pudico. Mas o retrato que José Lins faz da natureza no homem é mais sutil do que o das imagens deliberadamente despudoradas do gosto naturalista (que assim muitas vezes davam prova do seu moralismo). Bem mais do que uma baixa necessidade fisiológica, o sexo figura em sua obra como um símbolo vital; as personagens que hesitam diante dele ou que se sentem incapazes para ele são as mesmas que, de forma muito mais ampla, hesitam diante da vida ou não se sentem capazes de vivê-

---

4 RIBEIRO, João. "Nota a *Menino de engenho*". In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 9.

la. A inexperiência sexual, traço de várias de suas personagens (como é o caso de Lourenço em *Pureza*, Antônio Bento em *Pedra Bonita* e Júlio em *Eurídice*), é menos um problema em si do que a evidência de um problema mais geral, de uma personalidade problemática, incapaz de integrar-se organicamente à sua realidade.

Em José Lins, a contemplação de um mundo orgânico, natural e espontâneo é, antes de mais nada, a constatação da perda dessa mesma organicidade para o olhar que a descreve ou para as personagens que com ela se deparam. Afinal, a falta de uma organicidade, como apontou Carpeaux, é condição mesma para sua conscientização. A vida vívida de *Menino de engenho*, com sua forte impressão de espontaneidade, deve ser sentida, sobretudo, como vida perdida. Ela é sentida assim inclusive pelo próprio menino, que a ela parece se ligar também tão espontaneamente. Os momentos mais líricos do romance são aqueles em que a individualidade da personagem se dissolve em sua própria atitude contemplativa, em que o eu que olha desaparece sob o maravilhamento do próprio olhar; herói e mundo tornam-se uma coisa só. Como disse Antonio Candido, quem lê o romance percebe que "à maneira do que sucede nas primeiras etapas da vida, não há separação nítida entre sujeito e objeto, e que a realidade literária não é o menino nem o engenho, mas menino e engenho, unidos, indiscerníveis".[5] Mas há também aqueles momentos em que Carlinhos mais nitidamente se percebe dentro de limites mais estreitos: quando despontam nele os sintomas de alguma doença (as crises de "puxado", asma) ou quando se recorda da mãe morta, do pai que a matara e estava agora no hospício. Sempre que a lembrança da morte se fixa, ainda que momentaneamente, na perspectiva do menino, a organicidade entre o eu e o mundo é como que interrompida. Com isso José Lins já anunciava, em seu romance de estreia, a possibilidade de uma problematização mais ampla, que, claro, poderia jamais ter empreendido, mas que felizmente se desenvolveu ao longo de sua obra e cuja expressão mais alta se dá, como veremos, em *Fogo morto*.

A noção de uma organicidade é condição, em qualquer romance do autor, para o desenvolvimento de uma problematização. O esforço de uma consciência sobre o mundo, como tentativa de compreendê-lo, é mais acentuado em alguns romances do que em outros, mas

---

5 CANDIDO, Antonio. "A compreensão da realidade". In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 153.

em todos essa consciência surge como sinal de uma ruptura, como reconhecimento de uma falta, a partir do que então, nos textos mais maduros, desenvolve-se um olhar mais amplo e crítico sobre o mundo. Na *História concisa de literatura brasileira*, a afirmação de Bosi sobre José Lins, para contrapô-lo ao olhar crítico de Graciliano Ramos, de que ele "se entregava, complacente, ao desfilar das aparências e recordações",[6] talvez só se aplique de fato a *Menino de engenho* e a partes de *Doidinho* (1933). Foi Antonio Candido quem mais diretamente apontou o desenvolvimento progressivo de uma consciência crítica ao longo da obra do autor, em que a mera "apreensão" do mundo – na qual este é compreendido como extensão do sujeito – aos poucos ia cedendo lugar a esforços mais profundos de "compreensão", quando o mundo é percebido como objeto em relação ao qual o sujeito se opõe e se delimita. Segundo o crítico, a obra de José Lins "é um amadurecimento, com desvios e recuos, no sentido do realismo mais pleno, a partir de uma verde e espontânea adolescência literária", vindo a culminar na "maturidade grandiosa de *Fogo morto*", que se deve "a uma libertação progressiva da fixação autobiográfica, em benefício da observação, que pressupõe, por parte do sujeito, uma atitude conscientemente destacada do objeto".[7] Em outras palavras, empregando agora os termos de Carpeaux, poderíamos dizer que a obra de José Lins é um percurso em direção a uma maior consciência e, consequentemente, a uma maior problematização do narrador, do eu que se depara com o mundo. Um eu cada vez mais afastado, mas jamais esquecido, de sua perdida organicidade, o que constituirá um ponto fundamental do drama de várias de suas personagens.

Mas, ao tratar desse percurso, Candido limita-se, de modo a simplificar a discussão, a citar o conjunto de seis romances[8] em que José Lins retratou o mundo da infância, o famoso "Ciclo da cana-de-açúcar". Não observa, portanto, de que maneira os três romances posteriores a *Usina* (1936) representaram também etapas, mal ou bem-sucedidas, no processo de amadurecimento do autor. Essa exclusão não constitui um problema na análise de Candido (afinal, o crítico está preocupado com a forma como o romancista pintou, ao longo de sua obra, o seu mundo

6 BOSI, Alfredo. *História concisa de literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982, p. 453.

7 CANDIDO, Antonio. "A compreensão da realidade". Op. cit., p. 152.

8 Originalmente, como veremos adiante, o "Ciclo" incluía apenas cinco romances. *Fogo morto* foi incorporado depois.

originário); ainda assim, ela ecoa uma tendência ainda vigente da crítica sobre José Lins, de considerá-lo exclusivamente a partir do "Ciclo", ignorando assim a outra metade de sua obra. Carpeaux, em seu prefácio, limita-se a falar da obra de José Lins como um todo, e não toca em *Fogo morto* nem em qualquer de seus romances em particular.

José Aderaldo Castello, em seu clássico estudo sobre o autor, ao mesmo tempo que buscou tratar de toda a sua obra, dividiu-a de forma um tanto esquemática em três grupos: o famoso "Ciclo da cana-de-açúcar", o "Ciclo do cangaço" (isto é, o díptico *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*) e "obras independentes", os romances que não pertenceriam a ciclo nenhum. O problema dessa visão é que, além de colocar em segundo plano a cronologia desses romances, não atenta à relação de continuidade entre eles – visto que esses livros, com todas as suas variações de cenário e enredo, tratam, ainda assim, de questões bem similares. Problema este que de algum modo persiste na maior parte do que se escreveu sobre José Lins, que afinal entrou para a história literária como o criador do "Ciclo da cana-de-açúcar", no qual *Fogo morto* aparece sempre incluso, a despeito de sua publicação, em 1943, ser bem posterior à de *Usina*, em 1936, com que se encerrava o "Ciclo" original. Depois de *Usina* foram publicados ainda outros três romances: *Pureza* (1937), *Pedra Bonita* (1938) e *Riacho doce* (1939). Na verdade, a inserção de *Fogo morto* no "Ciclo" é perfeitamente justificável, visto que esses romances tratam do mesmo universo ficcional. O problema se impõe quando essa inserção corrobora a abordagem do romance como simples retorno às suas fontes primevas, e não como resultado de um percurso mais longo, como propôs Candido. As considerações mais amplas sobre a obra de José Lins tendem a tratar apenas dos integrantes do "Ciclo", referindo-se aos demais (quando se referem) de modo a meramente remarcar um ou outro aspecto mais genérico da obra. No entanto, o que uma análise mais aprofundada desses romances revela é a existência de tensões que subjazem a toda obra, e que o autor experimenta, a cada livro, ora com mais ora com menos sucesso, desenvolver sob uma nova angulação.

Dentre esses romances, acredito que dois mereçam especial atenção. A propósito do herói de *Pureza*, primeiro romance após *Usina*, Graciliano Ramos observou: "Outra figura bem apanhada, mas não original porque *reproduz* com pequenas variantes o Carlos de Melo dos

primeiros livros".[9] O autor tem razão, mas a originalidade do romance consiste, em parte, precisamente no fato de Lourenço ser quase o mesmo Carlos de Melo dos outros romances, uma vez que esse tipo se vê colocado agora numa situação bem diferente. O mundo com que o herói se depara ainda é o dos antigos engenhos de açúcar, e depreende-se que ele mesmo seja (embora nada se diga sobre sua linhagem) um descendente dos antigos coronéis. Mas Lourenço, nascido e criado no Recife, não é um herói que se afastou de suas origens rurais, como Carlos de Melo; a diferença entre ele e o velho mundo dos engenhos não sugere um desenraizamento, e consequentemente não implica, ao contrário do que se dá em *Banguê* (1934), qualquer processo de desvirtuamento (mesmo que esse herói apresente um caráter nada virtuoso). Mas há, sim, em *Pureza*, um drama das origens, que de algum modo se detecta em cada romance do autor. Lourenço sente-se ligado ao destino dos parentes que morreram: da mãe e da irmã, vítimas da tuberculose, e do pai, de uma doença cardíaca comum na família. Dessa ligação surgem os seus complexos de hipocondríaco (a certeza da morte prematura, a percepção exagerada da própria fragilidade) que fazem dele um moço recluso e inseguro. A situação muda quando o herói, em busca de bons ares, vai passar uma temporada na pequena estação ferroviária de Pureza, onde se depara com a realidade precária dos decadentes engenhos de açúcar. Nesse mundo velho, em avançado estado de desintegração, onde senhores arruinados se desfazem de sua velha nobreza, e onde Lourenço, por sua condição social, ocupa uma posição de prestígio, descobre a possibilidade de afirmar sua própria vida sobre a morte dos outros – rompendo inclusive com aquela lúgubre impressão de destino que o conectava à família. No final do romance, o herói retorna à cidade, abandonando para trás o mundo de engenho – um movimento paralelo ao do fracassado Carlos de Melo ao final de *Banguê*, mas com um sentido bem diferente: o mundo que Lourenço deixa para trás é um mundo fadado a morrer, e precisamente o fato de não se sentir ligado a ele lhe permite afirmar sua própria vida.

Ainda ligado à temática do engenho, *Pureza* inaugura, no entanto, uma nova tendência na obra de José Lins, em que ele busca expressar o drama do desenraizamento, tão desenvolvido no "Ciclo", de outra forma que não a da representação da realidade mais imediatamente conhecida.

---

9 RAMOS, Graciliano. "Pureza". In: *Linhas tortas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962, p. 148.

Os livros que se seguem, com tudo o que possuem de inventado (a ação de *Riacho doce*, por exemplo, se passa numa Suécia bem pouco realista), são ainda tentativas do autor de contar sua história ou, no mínimo, de dar forma a certo drama que lhe era familiar. Em seus enredos se entreveem, até com mais facilidade do que nos livros anteriores, motivos que permeiam toda a obra de José Lins e que por isso nos convidam a pensar numa "psicologia" do autor – espécie de complexo simbólico a partir da qual seu universo se estrutura.

Bom exemplo disso é *Pedra Bonita*, cujo herói vive ao longo de toda a narrativa uma espécie de drama hamletiano. Antônio Bento fora deixado, ainda muito pequeno, pela família de retirantes aos cuidados do padre do Assu, um minúsculo vilarejo no meio de um muito isolado sertão nordestino, terra de santos e cangaceiros. Agora, aos dezessete anos, vive à sombra do padrinho, sem assumir qualquer responsabilidade em relação ao mundo onde se criou. À medida, porém, que a trama se desenvolve e o rapaz descobre detalhes ocultos do seu passado, ligando-o ao destino de sua gente, e, ao mesmo tempo, uma desgraça há muito decorrida ameaça se repetir no seu presente, o herói se vê cada vez mais confrontado com a necessidade de uma atitude. Mas Bento ainda assim não age, dividido entre fugir, romper todos os vínculos com o mundo que conhecia, ou então lutar por sua gente, pela família de que se afastou e para a qual se tornou um estranho, e assim restabelecer o laço com uma vida que para ele parecia perdida – não de modo a retornar ao passado, como pretendera Carlos de Melo ou o moleque Ricardo em *Usina*, mas a reabilitá-lo em seu próprio presente. Nenhuma destas alternativas, porém, parece-lhe de fato possível, dado o caráter decadente e estagnado da realidade que conhece e em que se vê preso, aparentemente fadada a um eterno ciclo de violência. Antônio Bento se sente cada vez mais esmagado sob o peso de uma história que deveria ser a sua, mas da qual se afastou e para a qual ele mesmo se tornou estranho; dela sente que não pode fugir, ao mesmo tempo que nela já não pode atuar. O herói persiste em sua hesitação até pouco antes do desfecho dramático da narrativa.

A trama de *Pedra Bonita* já não gira em torno de um mundo conhecido pelo autor, mas trata ainda da relação ambígua de um herói com seu próprio passado, isto é: um tempo e um mundo que lhe são simultaneamente estranhos e familiares – o que constitui uma temática comum a toda obra do romancista. Ainda que não muito extensa, o

estudo sobre José Lins em *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, representa um dos olhares mais generosos sobre os romances posteriores ao "Ciclo" e um dos raros momentos em que se buscou apreender essa obra na sua totalidade. Uma das observações mais importante do crítico é a que ele fez a propósito de *Riacho doce*, romance cuja ação se inicia na Suécia e depois chega ao litoral nordestino:

> O mais interessante nessa experiência é notar que ele [José Lins] acaba conseguindo, com essa longa volta, menos encontrar novos temas do que novas situações, novos contextos, para tratar de seu único grande tema, o da ligação do homem com sua terra – ou seja, acaba apenas reafirmando que seu universo ficcional depende menos da região em si de que se trate, mas do problema do homem e sua relação com seu lugar de origem.[10]

A meu ver, esse universo não depende sequer da relação do homem com seu *lugar* de origem, mas, de modo mais amplo, com suas origens. Quase todos os heróis de José Lins carregam a culpa por uma vida da qual se afastaram e que já não podem simplesmente continuar. Carlos de Melo e Ricardo, os dois heróis do "Ciclo" original, perfazem caminhos paralelos, mas com consequências muito diversas para cada um. O herói de *Banguê* retorna ao engenho Santa Rosa, o cenário de sua infância, mas descobre que a reinserção nesse mundo é impossível; ele parte, retorna à cidade como que fadado a levar vida diferente daquela de seus antepassados. Já o herói de *Moleque Ricardo* e *Usina* foge desse mesmo mundo para descobrir, ao cabo de muitas reviravoltas, que não pode ser feliz longe dele. Ao retornar, descobre tudo transformado, o engenho convertido em usina, em sua última fase de descaracterização; Ricardo morre com o Santa Rosa, tentando ajudar sua gente, reintegrando-se assim à vida que no fundo sempre fora a sua.

Muitos dos heróis de fora do "Ciclo" possuem traços em comum tanto com Carlos de Melo como com Ricardo, apresentando uma dupla impossibilidade: a de reconciliar-se com suas origens e a de romper definitivamente com elas. Vimos como isto foi bem ilustrado em *Pedra Bonita*: Antônio Bento deve arcar com a responsabilidade por um mundo e uma gente que se lhe tornaram a um só tempo estranhos e familiares; essa responsabilidade é consequência de um ato de "rememoração", uma vez que

---

10 BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006, p. 466.

é pela revelação de sua história que o herói se inteira de quem é ou deveria ser, e ao destino de quais pessoas estava de fato ligado. Os romances de José Lins parecem expressões da relação provavelmente nunca bem resolvida do autor com o próprio passado; a maioria de seus heróis está sujeita a um tempo já fixado, em que não é possível conceber nada de novo, que incide sobre o presente e o paralisa. A estagnação do mundo com que se deparam, mesmo se tratando de dado objetivo da sua realidade, tende a refletir neles um esforço inconsciente de preservação, que lhes é imposto pela memória de um passado ao qual sentem que poderiam ainda pertencer, embora isso implique a recusa do presente no qual poderiam ainda viver.

Se a história das origens ocupa um lugar tão importante para essas personagens, isso se deve ao fato de ser essa uma história à qual poderiam ter pertencido, na qual sentem que poderiam estar integrados, sem a cisão, o estranhamento que agora se firma entre eles e a realidade. Não é apenas a perda de um mundo familiar que os atormenta, mas sobretudo a perda de uma familiaridade com o mundo, de onde se origina a sua consciência – esse movimento que já é, em seu esforço de compreensão, uma tentativa de superação de toda ruptura, de recuperar a perdida organicidade, o sentimento de não diferenciação entre o eu e o meio. Como disse Novalis: "Filosofia [...] significa propriamente nostalgia, aspiração a estar em toda a parte como em sua casa".

Nesse sentido, os romances posteriores ao "Ciclo" devem ser lidos também como parte do processo de conscientização do autor – já não da realidade objetiva do meio por ele conhecido, mas de questões que lhe eram bem mais subjetivas, relativas a um drama particular da memória. É bem provável que eles tenham constituído passos necessários para esse momento de depuração temática e estilística que é *Fogo morto*. No mínimo podemos dizer, na linha do que afirmou Antonio Candido, que esse romance é o momento da obra do autor em que, com maior sucesso, a expressão de sua subjetividade, de questões que lhe são mais particulares, remontando inclusive a certas tensões psicológicas, se articula ao esforço consciente de representação da realidade objetiva. Assim, *Fogo morto* não é, como o saudaram alguns, um feliz retorno do autor às suas fontes primevas, mas uma síntese de problemas explorados ao longo de toda a sua obra. Mais do que isso, é também um momento de "transcendência" de algumas de suas questões, na medida em que ele as redefine e as eleva a um novo nível de problematização. Trata-se, a bem dizer, do romance mais singular de toda a obra de José Lins, dificilmente podendo ser encaixado em qualquer grupo.

Quando Carpeaux se vale da analogia com o corpo para explicar sua noção de organicidade, está na verdade introduzindo um tema importante da obra de José Lins. A felicidade de suas personagens parece estar sempre ligada ao cumprimento de uma natureza. Seus doentes e solteironas constituem figuras especialmente trágicas, para quem a possibilidade de realização vital lhes vai sendo negada aos poucos. Em muitos de seus romances (mais visivelmente em *Pureza*) manifesta-se uma nostalgia da saúde, da boa disposição do corpo; os homens e mulheres tocados por doenças não vivem de verdade, mas acabam relegados a uma semivida. Esse tema já estava presente em *Menino de engenho*, em que assistimos às crises de asma de Carlinhos, quando o herói tem de ficar em reclusão, isolado da grande vida que seguia no engenho o seu ritmo natural. De maneira semelhante, as personagens ligadas a um tempo morto, a uma história que para eles se acaba, sentem trazer consigo o estigma da morte, impedindo-os de se ligar ao presente e à vida verdadeira. José Lins desenvolveu esse problema ao longo de toda a sua obra, atingindo sua expressão mais pungente e bem acabada na figura do velho seleiro José Amaro. É indissociável do herói o drama de sua filha única, Marta, solteirona de mais de trinta anos, sem qualquer perspectiva de futuro, que acaba enlouquecendo. Indissociável porque a filha nada é para o mestre além de uma extensão dele mesmo, e a dor que ela sente se transforma para ele em humilhação. "Moça velha" chama a tradição popular às mulheres que nunca se casam; é a imagem, muito efetivamente expressa nessa antítese, de uma potencialidade impedida de realizar-se, de uma vida sufocada. O drama das personagens de *Fogo morto* está essencialmente ligado à falta de uma continuidade, a uma impossibilidade de renovação, faculdade tão elementar da natureza. José Amaro, o coronel Lula de Holanda e o quixotesco capitão Vitorino "Papa-rabo" são personagens fatalmente confrontadas com o fim, e a história de cada um difere essencialmente da do outro na medida mesma em que difere a relação de cada um com a morte que se aproxima.

Candido e Bosi ressaltaram o paralelismo entre os destinos trágicos do seleiro e do coronel. Bosi caracterizou a relação conflituosa dos dois como "o encontro-desencontro de dois homens que tanto têm em comum". Ambos vão se "fechando no mutismo e na solidão",[11] sufocados

---

11 BOSI, Alfredo. "Introdução a *Fogo morto*". In: MASSI, Augusto; GIMENEZ, Erwin Torralbo; MAZZARI, Marcus Vinicius; MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). *Reflexão como resistência*: *homenagem a Alfredo Bosi*. São Paulo: Companhia das Letras; Edições Sesc, 2018, p. 53.

pelo estreitamento cada vez maior de uma realidade em que ambos fracassam economicamente e se ressentem disso, mas acima de tudo de uma realidade em que já não lhes é possível galgar qualquer posição de respeito ou de prestígio. Sua dor está fundamentalmente ligada a uma humilhação. Candido observou que, “como o coronel Lula de Holanda, Zé Amaro tem um grande e doloroso sentimento de inferioridade, do qual nascem a desconfiança com tudo e com todos e a doença do prestígio. Para ambos, acabou o mundo em que quereriam viver”.[12] Pareceria então lógico tomar os dois protagonistas como polos socialmente opostos do mesmo drama. Contudo, esses paralelos fazem também realçar diferenças fundamentais entre os dois, para além da distância social. É na medida mesma que os destinos desses heróis se aproximam que a oposição entre eles se faz mais clara.

Lula de Holanda não é, ao contrário de José Amaro, um homem da terra, não se criou no engenho, veio de fora, da cidade, e a vida no campo lhe é estranha. O prestígio de José Amaro esteve ligado a uma qualidade propriamente sua, à sua habilidade no ofício; em nenhum momento fora feliz, mas enquanto o seu trabalho ainda era valorizado, o seleiro era capaz de suportar as demais humilhações. A tragédia do herói está ligada à perda de sentido da sua função, tornada obsoleta pela nova produção industrial das cidades, e nesse sentido pode ser compreendida como uma consequência do processo histórico. O prestígio de Lula de Holanda, por outro lado, jamais fora propriamente seu, ele residia no nome respeitável que lhe deixaram os antepassados; sem esse nome, ligado a um passado que o coronel sequer conheceu, nada lhe resta. Lula é um senhor de engenho fracassado em meio a outros senhores prósperos, dentre os quais se destaca o velho José Paulino, retratado ainda nos seus tempos áureos (de modo que a ação de *Fogo morto* deve se situar pouco após à de *Menino de engenho*). A decadência de Lula não é um produto do processo histórico, dos efeitos da modernização, mas da sua própria fraqueza, que se expressa num apego obsessivo à memória de uma vida que não se viveu – portanto, de uma vida que para ele mesmo não foi de fato vida, mas apenas retrato de vida, imagem fixada no tempo. Há, portanto, um fundamental ponto de contato entre Lula de Holanda, Carlos de Melo e várias personagens de fora do “Ciclo”, na medida em que todos, à sua maneira, têm de lidar com impulsos de conservação que

---

12 CANDIDO, Antonio. “Um romancista da decadência”. Op. cit., p. 65.

significam uma recusa do presente. O coronel pode, nesse sentido, ser lido como o desenvolvimento de uma questão previamente trabalhada e sempre recuperada ao longo da obra do autor.

José Amaro, por sua vez, ao mesmo tempo que guarda tantas semelhanças com o coronel, representa, com relação às personagens de José Lins, uma de suas criações mais originais. De todos os heróis de José Lins, o seleiro é talvez o que essencialmente mais se difere de Carlos de Melo, *alter ego* do autor; mais ainda do que Ricardo, o moleque da bagaceira, cuja ação, como vimos há pouco, contrapõe-se à de Carlos na medida mesma em que a espelha. Na mesma linha dessas personagens, quase todos os protagonistas dos romances exteriores ao "Ciclo" vivem o drama da escolha entre uma ruptura ou uma reconciliação com o passado. Mas esse drama se intensifica na medida em que nenhuma dessas soluções parece ou se mostra de fato tangível, e cada herói tem de lidar com a estagnação de um presente sobre o qual incide a presença paralisante do passado (o tempo já fixado) a lhes exigir que morram com ele. Lula de Holanda é a encarnação de um impulso de conservação, familiar à boa parte das personagens de José Lins, que, no mais das vezes, significa a anulação da espontaneidade e de qualquer gesto criativo. Por isso o paralelismo que de imediato se sugere entre o coronel e o seleiro carece de ser analisado a fundo e relativizado. Ambos possuem filhas solteironas, mas, enquanto a solteirice de Marta é uma humilhação para José Amaro, a de Dona Neném é uma imposição do próprio pai, que prefere ver a filha sozinha, a linhagem acabada, a ter de unir o sangue da família ao de uma gente "inferior". Ambos depositam suas esperanças em entidades redentoras, mas o "Deus" de José Amaro é diferente do de Lula de Holanda; o seleiro espera sua redenção ainda *neste* mundo (até porque não acredita em outro), e a dignidade que ele busca obter é, ao menos em parte, a que ele um dia de fato teve.

À diferença de todos os outros heróis do autor, José Amaro não vive o conflito com um passado que se perde e do qual foi excluído, mas encarna ele mesmo a morte desse passado. Nos romances anteriores (e mesmo nos que se seguiriam) a tensão principal se desenvolve a partir do conflito de heróis jovens com um mundo velho, o mundo de suas origens. Cada personagem vive em seu íntimo o drama de uma malsucedida ruptura e de uma impossível reconciliação. Com José Amaro, tal ruptura jamais ocorreu, a não ser no interior da própria personagem, conforme ele já não pode ser o mesmo de antes, o que se relaciona diretamente com sua idade. Embora a relação com o passado tenha sempre constituído

um elemento importante nos romances de José Lins, *Fogo morto* é a única narrativa em que acompanhamos a trajetória de heróis velhos. Nos outros romances, a ideia de um "esgotamento" com frequência preocupa seus heróis, que se julgam como talvez os últimos exemplares de uma raça decadente, com eles fadada a desaparecer; mas este é sobretudo um receio de indivíduos jovens, sem qualquer experiência, para quem a vida representa ainda algo em aberto, uma atemorizante possibilidade. Já para os heróis de *Fogo morto*, o esgotamento constitui não um dado da história que os precede ou do cenário a que eles pertencem; é, antes de mais nada, a sua realidade física e presente. Se aqui nos voltamos mais especificamente para José Amaro, é porque esse é o único dos três heróis que encara lucidamente o próprio fim: ele não pode, como Lula de Holanda, refugiar-se na imagem de um tempo perdido, esperando que esse tempo lhe seja restituído numa vida além desta; tampouco dispõe da loucura quixotesca de Vitorino, na qual o que fala mais alto é a força criativa da imaginação, que o faz ignorar o estreitamento sufocante da realidade, a própria morte que dele se acerca e lhe acena com a eterna possibilidade de realizações. Por mais que busque também se iludir, o seleiro está fadado à contemplação consciente e angustiada de um mundo que para ele se acaba – ou antes, um mundo no qual ele mesmo já não é capaz de se renovar.

Em seu ensaio, Carpeaux concebeu a consciência como sintoma da perda de uma organicidade. José Amaro é provavelmente o melhor exemplo disto na obra de José Lins. Em *Fogo morto*, a decadência ainda não é uma realidade social generalizada. O mundo dos engenhos de açúcar, com a exceção do decrépito Santa Fé, do incompetente coronel Lula de Holanda, funciona ainda de maneira regular, orgânica e inconsciente, no seu contínuo e natural ciclo de renovação, que só teria fim com a invasão das usinas. José Amaro representa para esse mundo algo similar ao que o órgão doente representa para o corpo na analogia do crítico. O seleiro, outrora parte integrante e essencial dessa ordem arcaica, agora é percebido pelos outros e por si mesmo como um elemento estranho. Os vizinhos já não o reconhecem, chamam-no lobisomem e fogem dele; os cachorros latem para ele, como latiam para todos os estranhos. Diante do espelho, a personagem procura na própria decadência física, nos sinais da doença e da velhice, as marcas de sua distinção. Quando a filha enlouquece, cai num choro desesperado; a mulher deseja consolá-lo, mas não ousa se aproximar; o fedor, o cheiro

de sola do mestre, e o rosto desfigurado pela dor lhe causam ânsias. A tragédia de solidão de José Amaro é a de um homem arbitrariamente tornado estranho para o mundo que outrora soubera reconhecê-lo. É significativo que isto se dê apenas na sua velhice, na contramão da experiência dos outros romances de José Lins. O esgotamento com que o herói tem de lidar não é o fantasma de esgotamento com que se deparam os heróis jovens do romancista, a se perguntar se seriam capazes de viver; é esgotamento real, a certeza da vida que se esvai, sem a menor possibilidade de renovação e, assim, excluída de qualquer organicidade.

DAVI LOPES VILLAÇA é doutorando do programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

SAGARANA

A
Otto Maria Carpeaux,
com longa admiração,
com forte abraço amigo
do
Guimarães Rosa
Rio, 14. V. 58.

Para Otto Maria Carpeaux,
mestre e amigo.
[illegible]
1943

A

João Condé Filho

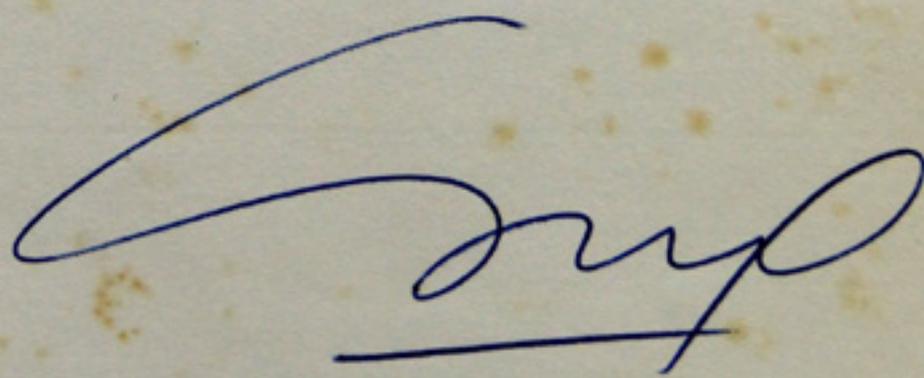
QUARUP

Carpeaux: sem suficientes
palavras de admiração por
quem viveu tão a fundo tanta
cultura posta a serviço do Brasil
Do Callado
Rio 22/6/67

O ATO E O FATO

O ATO E O FATO

A

Otto Maria Carpeaux,
co-autor, incentivador
e mestre, o

[signature]

Rio/64.

A ESPERA MANCA E A BIBLIOTECA ABERTA: SAMUEL BECKETT E CARPEAUX

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

Em "Os mistérios da biblioteca", artigo republicado no segundo e alentado volume de seus *Ensaios reunidos*,[1] Otto Maria Carpeaux relata o *frisson* dos minutos em que, ainda estudante, aguardando uma entrevista com o recém-eleito reitor da Universidade de Viena, pôde passar em revista apressada as estantes de sua biblioteca, investigando, nas escolhas literárias, a intimidade de um espírito europeu universalista, humanista e erudito, que valia o seu respeito.

Relendo os escritos dispersos, originalmente impressos em jornais (*A Manhã*, *O Jornal* e *O Estado de S. Paulo*, principalmente), entre 1946 e 1971, descobrimo-nos subitamente instalados nos bastidores da formação intelectual de várias gerações de brasileiros pensantes, guiadas pela erudição assombrosa e nada morna do mestre vienense, em seu esforço contínuo de enriquecimento do debate de ideias brasileiro.

Na chegada ao Brasil, em 1939, fugindo do pesadelo nazista (era filho de pai judeu e mãe católica), Carpeaux não foi unanimidade, mas de imediato conquistou papel importante no cenário local. A sólida formação europeia – estudou filosofia, letras e ciências naturais em Viena, onde militou no jornalismo – resultou numa vocação desbravadora, onívora, capaz dos grandes panoramas descritivos que não perdiam a dimensão concreta das singularidades.

Em Croce, dizia, aprendeu as raízes históricas do processo artístico e delas jamais descuidou. Na base do seu pensamento estão também as leituras dos culturalistas alemães e italianos do começo do século, sustentando uma crítica da arte que sempre buscou a construção de pontes entre as diversas esferas da atividade humana (estética, política, econômica). Como Ortega y Gasset, um de seus duplos intelectuais, sabia o quanto indústria cultural e sociedade de massas se opunham a esses esforços compreensivos.

A dimensão enciclopédica de seu conhecimento é de outro tempo e, durante os anos 1960 e 1970, se literalizou – foi responsável, ao lado de

---

1 CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos: 1946-1971, v. 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora/Topbooks, 2005.

Antonio Houaiss, pelos verbetes de humanidades da *Barsa*, da *Delta-Larousse* e da *Mirador*. Escreveu tanto uma *História da literatura ocidental*, em oito volumes, quanto uma *Uma nova história da música*, que transitavam pela diversidade de escolas nacionais, ancoradas numa profunda compreensão dos estilos de época.

A abrangência fáustica desse projeto, abraçado como missão e realizado no perecível papel dos jornais, certamente implicou erros de percurso: uma ou outra avaliação apressada, que se fiava exclusivamente na intuição, algumas generalizações que, tivesse nova chance, certamente Carpeaux matizaria. Mas a recompensa aos leitores vale todos os riscos, levantando as lebres de autores e tradições esquivos e pouco conhecidos entre nós, ainda que com o gesto breve de somente apontá-los, aprofundando e atualizando o debate sobre os mestres e incorporando elementos das correntes interpretativas que surgiram ao longo de sua produção crítica.

O espectro de autores que tratou é amplo o suficiente para, em sua *História da literatura ocidental*, ocupar um dos oito volumes apenas com índices onomásticos, que tampouco faltam à reunião de seus dispersos. Certamente, seu gosto pelo barroco e pelos clássicos fala alto na excelência dos ensaios a eles dedicados. Mas mesmo nos demais nunca falta interesse. Carpeaux tinha desenvolvida ao extremo a capacidade de apreender a complexidade dos assuntos mais diversos, comunicar o essencial de maneira simples e apresentá-lo a partir de um vivo sentimento da contradição.

No Brasil, suas relações com a militância católica (converteu-se em 1932) e o governo austríaco valeram-lhe, inicialmente, polêmica e reputação política controvertida. Ao cabo de quase meio século de participação pública no Brasil, como crítico, historiador e jornalista, opositor de primeira hora do golpe militar, conquistou o respeito e o reconhecimento de autores ideologicamente tão diversos como Antonio Candido e Olavo de Carvalho. Ainda lemos seus ensaios com o gosto dos que descobrem ângulos novos de mundos desconhecidos.

Talvez o projeto crítico de Carpeaux se assemelhe ao monte impossível de Zenão de Eleia,[2] no qual um grão mínimo foi sua resposta à obra de Samuel Beckett, ou melhor, a um recorte da obra beckettiana, limitado

---

2 Em *Fim de partida*, o paradoxo caro a Beckett aparece tanto no monólogo de abertura de Clov ("Acabou, está acabado, deve estar quase acabando. [Pausa] Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontoado, o monte impossível."), quanto na narrativa de Hamm ("Depois falar, depressa, como a criança sozinha que se divide em muitas, duas, três, para ter companhia, conversar com os outros, no escuro. [Pausa] Momento sobre momento, pluf, pluf, como os grãos de milho miúdo de... [hesita]... daquele velho Grego, e passa-se a vida esperando que disso resulte uma vida."). Cf. BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010, 2ª ed., pp. 38 e 113.

no tempo, e em grande parte inserido num contexto da urgência da assimilação local de uma novidade reconhecidamente importante, mas ainda difícil de definir. Ao contrário de Kafka, cuja obra, descoberta precocemente em meio às afinidades centro-europeias, Carpeaux pôde acompanhar em seu arco completo de desenvolvimento, de Beckett experimentou fundamentalmente o impacto primeiro, a explosão de novidade que representou *Godot*.

Em chave brasileira, a primeira recepção beckettiana contou também, entre seus membros ilustres, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, e mereceria artigo à parte.[3] Aos interessados na crítica de Carpeaux, no entanto, para além de verificar o quanto ela está ou não em sintonia com um movimento que a ultrapassa – qual seja, a tentativa de apreender, para o melhor, ou domesticar, para o pior, a novidade que Beckett representava em relação às convenções do teatro moderno, no Brasil e no mundo – importa verificar o quanto ela é reveladora de seu projeto crítico, tanto em suas possibilidades, quanto em seus limites.

Mapeando a recepção beckettiana desde os anos 1950, os da encenação de *Esperando Godot* e *Fim de partida*, até a contemporaneidade, Peter Boxall enxerga na resposta crítica inicial ao teatro beckettiano duas vertentes antagônicas que deixaram descendência: há "[uma] aproximação crítica a Beckett, que busca compreender como seu radicalismo subverte e desconstrói instituições ideológicas dominantes, correndo em paralelo a uma modalidade de crítica oposta que, em busca de investigar formalmente seus gestos dramáticos o mais rente possível, ao mesmo tempo pressupõe que a sua é uma arte apolítica e benigna".[4]

Da primeira posição, o texto célebre de Theodor Adorno sobre *Fim de partida* definiria o paradigma, demonstrando o quanto é inútil qualquer tentativa de alcançar a forma negativa, interrogativa e inconcessiva do teatro beckettiano a partir das categorias tradicionais da ideologia humanista, ou da miragem de algum sentido positivo encoberto justamente na ausência de sentido que ela, a forma inassimilável, tomava a si denunciar: "Entendê-la [*Fim de partida*] só pode querer dizer

---

3 Cf. SOUZA, Gilda de Mello e Souza, "Pascal e Beckett". In: *O baile das quatro artes: exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980; PRADO, Décio de Almeida. "Teatro de vanguarda". In: *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, e "De Beckett a Shaw". In: *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987; Sábato Magaldi sobre as montagens históricas de Flávio Rangel e Antunes Filho, por exemplo: MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

4 Tradução livre de BOXALL, Peter. *Samuel Beckett: Waiting for Godot/Endgame, a reader's guide to essential criticism*. Cambridge: Icon Books, 2000, p. 50.

entender sua ininteligibilidade, reconstruir concretamente o significado do fato de que ela não significa".[5]

Martin Esslin e seu *O teatro do absurdo*, por sua vez, encarnaram de maneira exemplar a tentativa de acomodar o teatro beckettiano a mais uma expressão, ainda que por recursos mínimos, de verdades essenciais e universais sobre a condição humana, legível, portanto, através das categorias estéticas da tradição dramática e da hermenêutica tradicional de elucidação de significados ocultos; ao conferir peso positivo à sua relutância em significar, substancializando e essencializando sua negatividade, de matriz historicamente determinada, em um conceito abstrato de liberdade e de situação, Esslin aproximava Beckett da filosofia e do romance existencialistas parisienses de seu tempo, naturalizando a estranheza e a radicalidade de sua inovação formal.[6]

Não fosse o estilo de época a ideia que confere vida ao projeto historiográfico literário de Carpeaux, obstinado em escapar às armadilhas de uma moldura estritamente cronológica que, enfeixando tipos ideais da produção de um momento histórico particular, se avizinhasse perigosamente de uma crítica classificatória, feita exclusivamente de análises monográficas e deixando escapar por entre os dedos a teia de tensões que dinamiza tradição e rupturas (entre os estilos, entre as realizações particulares), verdadeira responsável pelo enraizamento da obra na experiência vivida do tempo, a abordagem da obra becketttiana também se dá em meio a esta dialética que recusa tanto o viés estanque, quanto a dissolução das especificidades em modelos abstratos.[7]

No embalo desta primeira onda crítica beckettiana, que coincide com o momento de publicação da *História da literatura ocidental* (a primeira edição é de 1959, enquanto a redação data de 1944 a 1945), Carpeaux menciona de passagem o irlandês em alguns poucos ensaios avulsos, sempre associando-o a uma seriedade trágica, espécie de refrão-epíteto definidor, e dedicando-lhe uma única avaliação relativamente mais longa, justamente dois parágrafos incluídos na *História*.[8] A importância que

---

5 ADORNO, Theodor. "Trying to understand Endgame". In: *Notes to literature*.Tradução de Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, v. 1, p. 243.

6 ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

7 Ver o preciso e arguto exame do prefácio metodológico da *História* de Carpeaux que faz Alfredo Bosi, em cotejo com a introdução da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, em "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária". In: BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 7-53.

8 O índice onomástico do segundo volume de seus ensaios reunidos traz sete menções a Beckett, aproximadamente um quarto das referências a Brecht e um sétimo das alusões a Kafka.

cedo atribuiu à figura de Beckett – que de pronto descreve, na companhia de Rimbaud, como "antiliterária", dada sua recusa a deixar-se assimilar a modelos esgotados – revela-se pela posição estratégica que o irlandês ocupa no posfácio de balanço da própria empreitada e de seu objeto, a literatura ocidental, no ponto em que a história de Carpeaux a deixa.[9] Se Adorno dedica sua *Teoria estética* a Beckett, o crítico brasileiro encerra sua *História* sob o mesmo signo, Samuel Beckett sendo o último autor por ele mencionado, na última linha do parágrafo final do último dos oito tomos que a compõem.[10]

Transcrevo a breve, mas reveladora, passagem da *História da literatura ocidental* em que o mestre austríaco apresenta o então autor do momento no teatro europeu:

> Pelo menos relações pessoais com o grupo existencialista teve Samuel Beckett, irlandês que vive na França e escreve com a mesma mestria em inglês e francês; durante certo tempo foi espécie de secretário particular de Joyce; tampouco faltam leituras surrealistas e de Kafka. Mas nada disso diminui sua originalidade singular, de um dos escritores mais solitários deste século. Sua peça dramática *En attendant Godot*, escrita em francês e depois traduzida para o inglês pelo próprio autor, foi em Paris, em 1952, um grande sucesso, que se tornou depois internacional. Até hoje continua a discussão sobre essa obra dramática, mas misteriosamente estática, para cuja compreensão o próprio Beckett não quis contribuir. É um texto altamente paradoxal, de gravidade assustadora, não realista ou até antirrealista, sem começo nem fim, obra trágica e no entanto iluminada por um atroz humor negro. Parece vazia e acaba em silêncio. É claro que a expressão verbal não importa a esse escritor bilíngue que considera o problema da língua como irresolúvel e, aliás, sem importância. Assim como seus romances enigmáticos, suas peças também são deliberadamente absurdas: em *Fin de partie*, o diálogo

---

9 O intervalo entre primeira redação e a primeira versão em livro revela a ambição do projeto, de atualização contínua. A importância de Beckett no cenário mundial veio apenas depois da estreia de *Godot* e a atenção a seus romances anteriores à guerra veio a reboque desta descoberta tardia. Carpeaux, portanto, certamente submeteu o texto a revisões profundas até serem tragados pela boca das impressoras. Assim, o oitavo volume da *História* retoma, corrige e alarga a incursão prévia do autor às vanguardas históricas do século XX – a seção *As revoltas modernistas na literatura* – na direção das *Tendências contemporâneas*, em que Beckett se inclui.

10 "Não se pode prever se se trata, no caso da poesia concreta, de tendência em crescimento ou de mero episódio. Em todo caso, é ela mais um sintoma do esgotamento do conceito tradicional da literatura. O precursor dessa tendência antiliterária foi Rimbaud, que com dezenove anos de idade deixou de escrever versos; e a testemunha principal é hoje Samuel Beckett, cuja última palavra é o silêncio." In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1984, v. 8, 2ª ed., p. 2309.

> não tem sentido nenhum, tampouco como os personagens imobilizados. *Happy Days* é um monólogo sem significação reconhecível. O romance *Comment c'est* é alegoria de uma condição humana irremediável; e na peça *Play* repete o segundo ato literalmente o primeiro. É evidente que "há método nessa loucura", e que não se trata de loucura, mas de uma compreensão assustadora da condição humana. Sartre e Beckett são espíritos teóricos: mesmo negando toda e qualquer literatura, eles produzem obras literárias. Mas também há quem viva essas suas próprias obras.[11]

O primeiro ponto a destacar é a aparente consonância de Carpeaux com a leitura de época que associava o Beckett emergente ao existencialismo francês, "clima literário ao qual, naqueles anos, ninguém conseguiu escapar" e, nestes termos, com a direção sinalizada e inaugurada pelo ensaio de Martin Esslin, buscando extrair de sua obra um significado positivo, ainda que de resistência, significado vazado e compreensível em termos de continuidade da tradição do drama burguês, em crise, por certo, mas às voltas como uma "condição humana irremediável" e reconhecível. Significativo que, nestes termos, Beckett seja apresentado menos na vizinhança de Kafka ou Joyce, como um renovador da forma literária, mas antes como um escritor com interessantes implicações filosóficas.[12] A capacidade de esboçar com meia dúzia de traços um retrato complexo, ainda que mínimo, que apanhe o essencial do problema literário que constitui sua novidade não falha: o bilinguismo, o exílio, o caráter europeu da obra, a importância do impasse e do paradoxo na sua constituição, o gosto pelo comitrágico.

Na contramão da agudeza notável, premido pela concisão necessária a uma empreitada tão gigantesca, aparecem traços fundamentais da obra beckettiana que mereceriam tratamento mais longo para dar conta de sua complexidade e, portanto, certo mal-estar de Carpeaux na impossibilidade de explorar até o fim o que, aqui, só pode intuir e registrar de passagem. Neles se incluem sua dimensão conflitante de

---

11 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit, pp. 2284-2285.

12 "A análise do homem e a análise do tempo foram levadas até as últimas possibilidades em *Finnegans Wake*: por isso é Joyce uma das grandes influências literárias desse tempo. A outra é Kafka. [...] A obra de Kafka é toda ela baseada numa análise ontológica da situação do homem no mundo: mas esta análise está tão completamente escondida nos símbolos e nas parábolas que nenhuma das muitas e divergentes interpretações conseguiria extrair deles a 'filosofia de Kafka'. Faltavam – para complementar a filosofia da linguagem e da história em Joyce – uma ontologia e uma antropologia. Essa foi a contribuição do existencialismo." In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit., p. 2280-2281.

realismo e de antirrealismo, o peso da combinação insólita e singular entre gravidade e humor, o cabo de guerra permanente entre silêncio e palavrório em ruínas que a enforma, a convicção de um fosso entre palavra e mundo que está na origem de seu projeto estético. Ainda que, na brevidade de seus comentários, Carpeaux pareça estar a um passo de formular que o absurdo deliberado da forma beckettiana só ganha compreensibilidade quando pensado em relação à técnica caduca da tradição do drama e romance burguês, e que a sua *literatura da despalavra*, ao contrário do que chega a afirmar, não despreza, antes valoriza a relevância do problema da língua e da expressão verbal *tout court*, recusando a expressão verbal clássica e reinventando-a, agora voluntariamente empobrecida, falha e claudicante, este passo não é dado e a conjunção sugerida entre Sartre e Beckett resulta enganadora.[13] Em Sartre, talvez o espírito teórico empane um pouco o brilho do romancista, mas Beckett é, acima de tudo, um escritor da materialidade da língua e da consideração e denúncia prática da falha estrutural das formas tradicionais de significar que fazem a arte de seu tempo, longe de primordialmente filósofo, portanto.

Fosse esta a última instância de encontro textual entre Beckett e Carpeaux, já seria ela suficientemente fértil em possibilidades, mas a militância do autor de *A cinza do purgatório* nas mais variadas frentes da imprensa literária tratou de estendê-la. Ao longo dos anos 1970, Carpeaux foi um dos colaboradores mais constantes de uma seção fixa, "As obras-primas que poucos leram", nas páginas da revista *Manchete*, a mais popular publicação de variedades da imprensa de então, sucedendo uma rival declinante e mais antiga, *O Cruzeiro*. Ali, em 1976, Carpeaux reencontrou o teatro beckettiano, dedicando um artigo inteiro exclusivamente a *Esperando Godot*.[14]

Não apenas o meio de publicação contrasta com a abordagem beckettiana anterior de Carpeaux. O próprio autor examinado ganhara no intervalo outro estatuto: trata-se agora de um Nobel de Literatura, encenado à exaustão tanto em escala global, quanto localmente. Do

---

13 Assim, o abandono provisório do inglês como primeira língua de expressão, ao contrário do que parece sugerir Carpeaux, não se dá por certeza da irrelevância desta escolha, mas porque não há correspondência ideal possível para a expressão e a experiência. A errância entre línguas é prova da importância cabal para Beckett da questão da língua.

14 Entre os autores frequentes, incluíam-se nomes como Paulo Mendes Campos, Bárbara Heliodora e Carlos Heitor Cony. Heloisa Seixas editou, pela Record, em quatro volumes, uma seleção destes artigos. Cf. CARPEAUX, Otto Maria. "Esperando Godot". In: SEIXAS, Heloísa (org). *As obras-primas que poucos leram*, v. 3. Rio de Janeiro: Record, 2006, pp. 403-408.

mesmo ano do artigo, aliás, é a montagem da peça dirigida por Antunes Filho, com um elenco formado exclusivamente por mulheres, encabeçado por Eva Wilma e Lilian Lemmertz. Nestes termos, a perspectiva de Carpeaux se amplia, mesmo atenta à necessidade didática de apresentar autor e obra, e o lugar do Beckett na história literária contemporânea ganha em complexidade e, em que pesem as obsessões críticas que persistem, o retrato como um todo ganha em sugestão e provocação.[15]

Obrigado a enfrentar as dificuldades de apresentar sumariamente uma peça conhecidamente refratária à paráfrase e à síntese, Carpeaux adota a multiplicidade de caminhos: fragiliza, de partida, a associação de Beckett à fórmula difundida por Martin Esslin de um "teatro do absurdo", particularizando a forma beckettiana ("uma espécie de antiteatro ou de não teatro, um gênero inteiramente novo") em relação ao *nonsense* do teatro de Ionesco, por exemplo. Mostra a primazia estrutural da espera manca do par protagonista, Vladimir e Estragon, sobre qualquer forma de ação dramática clássica na peça. Examina o sentido da simetria imperfeita dos dois atos (continuidade da ausência de movimento progressivo) e o sentido da brutal convivência do segundo par em cena, Pozzo e Lucky.[16] Expostos os rudimentos da peça, ocupa-se da história das primeiras produções da peça, do sucesso instantâneo que conduziu do respeitado, mas modesto Théâtre de Babylone, em Paris, em 1953, aos palcos mundo afora em pouquíssimo tempo, bem como do percurso artístico pregresso do autor, a pré-história de romancista, o bilinguismo, a atividade na resistência francesa.

O fio condutor de seu interesse por Beckett, contudo, se renova na medida em que encaminha a nova leitura para um exame da obra beckettiana nos termos de uma reinvenção formal da tradição, com consequências crítica e historicamente relevantes, por certo, que extrapola em muito a dimensão de ideias manifestas e evoca um diálogo direto menos com os filósofos que com outros grandes experimentadores e renovadores da expressão literária moderna. No lugar das afinidades decorrentes de um caldo cultural comum com os existencialistas,

---

15 No terreno das posições irredutíveis, está a falta de paciência quase irracional de Carpeaux com os intérpretes e diretores que valorizam o *clownesco* na obra beckettiana: aos que "substituíram os nomes dos personagens Estragon e Vladimir, em *Esperando Godot*, por Didi e Gogo: em vez de vagabundos, como no original, aparecem palhaços. Está na hora de acabar com essa palhaçada". Ibidem, p. 403.

16 A fatura da escrita rápida cobrada pela militância na imprensa chega, aqui, pesada no lapso que leva Carpeaux a trocar sistematicamente os nomes do mestre e do escravo. Seu texto publicado toma, erradamente, Lucky pelo senhor, inclusive atribuindo-lhe a cegueira, no segundo ato, e associa Pozzo ao escravo, que monologa, a contragosto, no primeiro ato e volta, mudo, no segundo (a editora da coletânea em livro manteve a falha original).

interessam-no mais a esta altura as relações de contraste e simetria de Beckett dramaturgo com gigantes como Kafka, Pirandello ou Dostoiévski. Servem-lhe para refutar, com mais ou menos razão, leituras teístas ou marxistas da obra beckettiana abandonando o campo conceitual-filosófico rumo a um exame mais direto dos procedimentos e técnicas literárias.

O cotejo informado de *Godot* às demais peças beckettianas, a evocação em paralelo de sua obra em prosa, tanto a de juventude, quanto a mais recente, testemunham não somente seu esforço contínuo de *aggiornamento*, de efeito multiplicado pela circulação vasta que a militância contínua na imprensa propiciava a seus textos, mas também uma disposição crítica determinada a não se render a classificação engessada dos autores e das obras, postura a que o cachimbo do historiador poderia muito bem convidar.

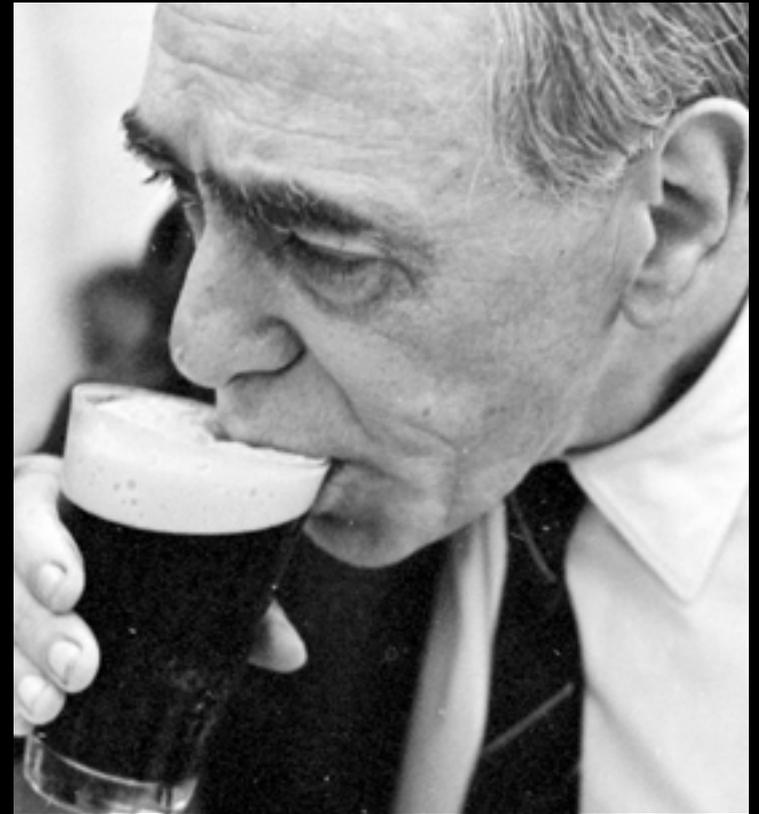
Neste sentido, é significativo que Adorno, justamente o paradigma crítico que estava nas antípodas de sua primeira abordagem detida da obra beckettiana, compareça em destaque neste artigo tardio. Se o juízo manifesto que Carpeaux faz da posição adorniana no artigo, qualificando-a de marxista sem mais, não faz justiça à sua arquitetura intrincada (reduzindo a ideia da precipitação do conteúdo social em forma na obra beckettiana à categoria menor de reflexo, mera expressão de um diagnóstico negativo do capitalismo triunfante), o movimento geral da sua última consideração crítica de Beckett é o de reconhecer, com Adorno, a centralidade da dimensão concreta do embate pessoal, nada economizável, do escritor com a linguagem, na novidade, nada desprezível, por ele representada.

A mencionada impaciência com a relevância que leitores beckettianos concedem ao elemento *clownesco* em sua obra, expressa, no texto, com extrema contundência digna da sisudez mal humorada que a tradição lhe atribui no trato cotidiano, contrasta com o quanto se ocupa da estranheza do riso acre suscitado por *Godot*, evidência do crítico agudo que pressente, na tensão, irresolvida, entre o cômico e trágico, uma das muitas chaves combinadas para a compreensão da imensa força expressiva reconhecida em Beckett pelos leitores contemporâneos.

Os que conheceram o artigo originalmente nas páginas da *Manchete*, possíveis espectadores da montagem brasileira da peça dirigida por Antunes Filho no ano da sua primeira publicação, certamente puderam enxergar o texto e o autor no quadro amplo, moderno e ocidental, a que sua novidade convida. Da mesma forma, por breve que seja, a menção na

História da literatura ocidental não se restringe a levantar a lebre da sua existência, anotando um nome a reter, mas aponta em notas nervosas como Beckett reage à caducidade do drama realista, criando uma forma feita de paradoxos e expressiva de impasses, difícil de descrever, impossível de ignorar. O rigor e a inquietude de Carpeaux, por outro lado, exemplares, seguem longe de caducar.

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, tradutor de *Esperando Godot* (Companhia das Letras, 2017) e autor de *Samuel Beckett: o silêncio possível* (Ateliê, 2001).

CARPEAUX, LEITOR DE HENRY MILLER

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

ALINE NOVAIS DE ALMEIDA

PALAVRAS INICIAIS

Em 1959, Otto Maria Carpeaux dá início à publicação da *História da literatura ocidental*, verdadeiro marco no campo da crítica, não somente em virtude do seu enorme esforço de abrangência, mas também da agudeza e da sofisticação da sua capacidade analítica. Percorrendo as mais de quatro mil páginas, chama atenção a presença de escritores malditos ou polêmicos, como Henry Miller, Vladimir Nabokov e Lawrence Durrell, acomodados no capítulo "Tendências contemporâneas".

Em seu preâmbulo, o autor manifesta o desafio que sua tarefa historiográfica representa ao deter-se sobre o tempo presente e as suas expressões literárias, as quais ainda estão passíveis de sofrer modificações oriundas dos próprios literatos. Apesar da dificuldade no que concerne aos paradigmas teórico-metodológicos, Carpeaux orienta seu percurso por meio de "critérios ideológicos e estilísticos" que o conduzem a adotar o "método de exposição panorâmica".[1] Em outras palavras, significa mapear as características principais dos escritores, assim como dos movimentos estéticos do período.

Para o crítico austríaco, um dos pilares responsáveis pelo desenvolvimento da literatura do século XX foi o advento da psicanálise. Sigmund Freud, considerado o precursor da clínica psicanalítica, opera uma abertura sem precedentes para novas possibilidades de investigar a psicologia humana. As obras de escritores da envergadura de Thomas Mann, Hermann Hesse, André Gide e James Joyce não emergiriam sem os pressupostos ventilados pela leitura freudiana: "Um dos efeitos literários mais pungentes da psicanálise foi a franqueza inteira da linguagem, a liberdade de dizer tudo aquilo que fora tabu no século passado". Freud conferiu ao componente da sexualidade uma notória relevância para desvendar a essência da condição humana, de sorte que, por vezes, o sexo e suas vicissitudes tornam-se legítimo objeto de culto nas artes. Esse contexto proporciona a aparição de uma "nova literatura

---

1 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, 2008, v. 4, 3ª ed., p. 2639.

erótica", que, como Carpeaux faz questão de pontuar, jamais se confunde com uma literatura dita pornográfica.[2]

No bojo desse compêndio historiográfico, Henry Miller desponta ao lado de outros expoentes dessa nova geração. Nascido em Nova York, possui uma vasta produção literária, inclusive alçada à posição de *best-seller*, embora seu país de origem o tenha censurado até a década de 1960, sob a acusação de conteúdo obsceno. Dentre os seus títulos mais célebres estão *Trópico de câncer* (1934), *Primavera negra* (1936), *Trópico de capricórnio* (1939), *O mundo do sexo* (1940) e a trilogia intitulada *The Rosy Crucifixion*: *Sexus* (1949), *Plexus* (1953) e *Nexus* (1960).

O modo de vida do escritor norte-americano, marcado pelo desregramento e o excesso da prática sexual em sua intensa estadia em Paris, durante a juventude, compõe a paisagem de boa parte de sua obra, mobilizando traços autobiográficos. Sobre Miller, Carpeaux escreve a seguinte súmula:

> O ato sexual é para Henry Miller um rito sacro, simbolizando mistérios cósmicos: no fundo, é este o único conteúdo consciente de sua vida, que ele descreveu numa série de livros, todos autobiográficos: a luta dura contra o puritanismo norte-americano em sua mocidade; depois, a liberdade total durante os anos de sua permanência em Paris, liberdade pela qual ele tinha de pagar o preço da pobreza, miséria e humilhações. Sua ambição foi a de dizer aquilo que os livros dos outros omitem. Daí a quase obsessão da obscenidade. Mas Miller não é obsceno para *épater le bourgeois*. Sabe ironizar-se a si próprio, e em sua Paris que parece povoada só de prostitutas e mendigos como ele próprio e seus amigos americanos, não faltam as luzes de um humorismo sarcástico, sem o qual seu estilo não seria o que é: o retrato completo de um homem com quem a literatura parece começar de novo. Pelo menos *Tropic of Cancer* é uma obra-prima. Depois, Miller se repetiu muito, e seu egotismo que coloca seu próprio eu no centro do seu mundo, ao passo que o resto lhe é totalmente indiferente, já sugeriu muitas dúvidas críticas. Mas ninguém já lhe nega a importância histórica.[3]

Nesse parágrafo, o estudioso esmiúça, em linhas gerais, os fundamentais pontos da poética libertária e, ao mesmo tempo, marginalizada, sem deixar

2 Ibidem, p. 2798.

3 Ibidem, p. 2799.

de sinalizar a "ambição" do autor, tal qual é ratificado em *Trópico de câncer*: "Uma única coisa interessa-me vitalmente agora, e é registrar tudo quanto está omitido nos livros".[4] Convém ressaltar que muitas dessas ideias de Carpeaux foram articuladas em seus textos críticos posteriores. Nesse sentido, este artigo propõe-se a explorar, em termos interpretativos, três textos de sua autoria, a fim de destacar seu olhar dinâmico para a literatura de Miller.

"O AUTOR MAIS CHATO DO SÉCULO"

A entrada de Henry Miller no Brasil ocorre por intermédio da editora paulista IBRASA (Instituição Brasileira de Difusão Cultural), que lança em 1963 a edição de *Trópico de câncer*; no ano seguinte, a de *Trópico de capricórnio*; e, em 1966, a de *Primavera negra*, todas traduzidas por Aydano Arruda. No prólogo ao primeiro romance de Miller, assinado coletivamente pela IBRASA, a casa editorial faz questão de justificar a sua escolha de publicar uma obra tão controversa, mas também de grifar o seu valor literário que apenas um espírito livre como o do escritor nova-iorquino seria capaz de produzi-la:

> Um livro como *Trópico de câncer* não deve aparecer em nossa língua sem algumas palavras de justificação, que procurem antecipadamente desfazer dúvidas que os mais intransigentes leitores poderiam ter a respeito dos propósitos da editora e do sentido da obra.
> É que a crueza, o realismo e o estilo de Henry Miller, associados a quanto se falou desse autor e de seus livros, muitos dos quais só agora foi possível publicar, banidos que estavam em vários países, talvez pareçam deliberadamente criados para o fim específico de atender, não ao interesse literário do público em geral, mas àquele outro interesse, menos louvável ou confessável, dos que buscam tão somente o prazer do erótico ou do obsceno.[5]

No primeiro texto, "Literatura erotomaníaca", publicado no jornal *Correio da Manhã*,[6] Otto Maria Carpeaux aborda inicialmente um "fenômeno avassalador" que, para dispor de uma expressão mais fidedigna, designa de "pansexualismo". Ele recupera a noção de uma "nova literatura erótica"

---

4 MILLER, Henry. *Trópico de câncer*. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 17.

5 IBRASA. In: MILLER, Henry. *Trópico de câncer*. Tradução de Aydano Arruda. Prefácio de Anaïs Nin. São Paulo: IBRASA, 1963. p. VII.

6 CARPEAUX, Otto Maria. "Literatura erotomaníaca". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2º caderno, 4 jul. 1964, p. 2.

sob a rubrica de literatura erotomaníaca, na medida em que a questão erótica adquire ares de uma mania. Para além de um regime moralista que defende o caráter corruptível dos novos tempos, a novidade trazida por essa produção literária reside nas atribuições: "A abundância e a franqueza. Fala muito e diz muito". Dito de outro modo, na erotomania existe um ímpeto de expressar e de discutir, excessivamente, assuntos relacionados à sexualidade e suas ressonâncias.

Retomando suas posições já colocadas anteriormente, Carpeaux sugere que uma explicação plausível para essa atual erotomania encontra-se nas descobertas realizadas por Freud. Nas palavras do autor: "Uma parcela do mérito ou da responsabilidade cabe à psicanálise, que eliminou todos os tabus, da conversa falada e da fala escrita".[7] Sem pudor, os escritores desafiam o moralismo vigente ao empregarem, explicitamente, imagens de cunho obsceno ou que resvalam na pornografia.

Convencionalmente, compreende-se que a obscenidade "pertence a uma categoria lexical específica, um registro linguístico vulgar associado à nomeação de práticas sexuais e partes anatômicas; ou seja, a palavra obscena atua denotativamente".[8] Em possível concordância com a sua própria etimologia, o vocábulo obsceno significa "colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores".[9] É o que propõe Lynn Hunt na introdução à obra *A invenção da pornografia*, ao percorrer os diferentes papéis exercidos e as mais variadas apropriações feitas acerca da manifestação pornográfica que, no período elencado,

> era mais frequentemente um veículo que usava o sexo para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas. Porém, emergiu lentamente como categoria distinta nos séculos entre o Renascimento e a Revolução Francesa, por causa, em parte, da difusão da própria cultura impressa. O desenvolvimento da pornografia ocorreu a partir dos avanços e retrocessos da atividade desordenada de escritores, pintores e gravadores, empenhados em pôr à prova os limites do 'decente' e a censura da autoridade eclesiástica e secular.[10]

---

7 Ibidem, p. 2.

8 FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. "Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII". In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade (1500-1800)*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 220.

9 LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1986, 2ª ed., p. 8.

10 HUNT, Lynn. "Introdução". *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade (1500-1800)*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 10.

Pelo fato de a obscenidade e a pornografia mobilizarem o operador da sexualidade e questionarem as fronteiras entre o público e o privado, ambas encontram entre si um ponto de convergência. Entretanto, continuam sendo termos de difícil apreensão conceitual e, por consequência, inesgotáveis em uma definição estável. Em seu célebre texto, *L'Obscénité et la loi de réflexion*, Henry Miller discorre sobre a dificuldade que reside na tarefa de precisar o obsceno, comparando-a, no que se refere à complexidade, à tarefa de abordar Deus.[11] No início do seu texto, Miller cita o compatriota Theodore Schroeder que discute em sua produção crítica principalmente questões pertinentes à liberdade de expressão, à sexualidade e à religião. Diz Schroeder: "Não se pode encontrar a obscenidade em qualquer livro, qualquer tela, ela é somente uma qualidade do espírito daquele que diz ou daquele que vê".[12] Sob esse prisma, a classificação em torno da obscenidade – e, paralelamente, da pornografia – diz respeito antes a um "efeito"[13] atribuído a uma "qualidade do espírito" do espectador, isto é, de um elemento exterior à obra arte. Da mesma forma que o estatuto literário é definido no campo literário com suas instâncias de legitimação, tais como as histórias literárias e os suplementos culturais de jornais, existem outras, de caráter eminentemente moralista, as quais determinam mediante rótulos o que será considerado como obsceno ou pornográfico, bem como o que passará ou não pela censura.

Vale assinalar que, sem se aprofundar nessa problemática inconclusiva, Carpeaux considera que apenas os censores e os moralistas não fazem distinção das obras literárias de uma dicção pornográfica. Não obstante, ele pouco se detém em definir os limites entre o que entende por pornografia e o que a rigor chama de "literatura erotomaníaca". Restringe-se a afirmar apenas que aqueles de posse de um "gosto formado"[14] saberão excluir da erotomania o que é pornografia. Além disso, estarão fora de sua abrangência os "especialistas", os quais na sua obsessão pelo *élan* erótico-sexual transferem para seus escritos "manias", ou melhor, patologias, a exemplo do "homossexualismo" de Roger Peyrefitte; da "psicopatologia" de Marquês de Sade; a "erotomania característica dos tuberculosos" de D. H. Lawrence e o caso "social-

11 MILLER, Henry. *L'obscénité et la loi de réflexion*. Tradução de D. Kotchouhey. Paris: Pierre Seghers, 1949, p. 9.

12 Ibidem, p. 9. Tradução nossa.

13 MORAES, Eliane Robert. "O efeito obsceno". In: *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 98.

14 CARPEAUX, Otto Maria. "Literatura erotomaníaca". Op. cit.

patológico" de Jean Genet. Por fim, estarão sumariamente excluídos também os "naturalistas", tais como Émile Zola e James Joyce. Na tentativa de refrear a sensação de estranhamento por parte do seu leitor, Carpeaux esclarece que a menção ao autor irlandês se deve ao fato de que "é um elemento joyciano que separa do naturalismo a literatura erotomaníaca de hoje: a poesia".[15]

Configurando-se como *best-sellers,*[16] Lawrence Durrell, Vladimir Nabokov e Henry Miller atuam como representantes centrais da literatura erotomaníaca e, na visão do crítico, são poetas, ainda que tenham produzido quase que exclusivamente em prosa. Infere-se que o seu argumento esteja atrelado ao componente poético e não ao gênero, de modo que a linguagem literária se imbui da capacidade de gerar fabulações, o que se aproxima do pensamento de Octavio Paz que vincula poesia e erotismo: "O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora".[17] Ao utilizar o termo "erotomania", o austríaco privilegia a mania em detrimento de Eros. Desse modo, não consegue articular a imbricação entre o erótico e o poético, somente tangenciando tal questão.

Tomado por um acento irônico, Carpeaux mira os leitores sofisticados que apreciam tais escritores apenas por uma formalidade erudita; os menos sofisticados pelo simples interesse de se deparar com um registro que escandalizaria os mais conservadores; e os vanguardistas juvenis que encontram motivos neles para fomentar a revolta em ideologias e utopias esvaziadas, conduzindo a realidades aprisionantes:

> Os sofisticados leem-nos por dever do ofício de seres sofisticados. Os menos sofisticados leem-nos na esperança de encontrar cenas e palavras escabrosas sem que os moralistas pudessem censurar a leitura de obras de tão elogiado valor literário. Enfim, os vanguardistas juvenis os leem como manifestos de revolta contra a família, contra a educação, contra a moral burguesa etc. – mas que revolta é esta, num mundo em que não

---

15 Ibidem, p. 2.

16 Em sua coluna "Quatro cantos", do dia 19 de janeiro de 1968 no jornal *Correio da Manhã*, o jornalista Cícero Sandroni destaca o grande sucesso de Henry Miller, "que foi o autor estrangeiro mais vendido no ano passado no Brasil – a tradução de *Sexus* já deve ter atingido a casa dos 40 mil exemplares –, este ano certamente repetirá a façanha. O segundo livro – *Plexus* – já está com a primeira edição inteiramente vendida". Inclusive, na seção "Os livros da semana", *Sexus* ocupa por diversas semanas a preferência dos leitores nas livrarias do *Correio da Manhã* na categoria "ficção", entre escritores como João Guimarães Rosa e Carlos Heitor Cony.

17 PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 12.

> há mais nada contra revoltar-se? Empurram portas abertas. No outro lado dessas portas, esperam encontrar libertações nunca sonhadas, o infinito. Mas encontram, ao contrário, uma limitação. Pois, descontando-se as perversões (cujo número e intensidade também são limitados pela Natureza), verifica-se que "o pecado é monótono". Sempre é a mesma coisa. É aquilo que os franceses chamam de "la bagatelle".[18]

Nesse excerto, é possível inferir o profundo julgamento do autor austríaco em relação ao público leitor, uma vez que este representa uma audiência que alimenta e garante popularidade a esse filão literário. Além disso, culpabiliza, por extensão, os próprios escritores que, em sua limitação, soçobram na *bagatelle*. O termo francês comporta pelo menos dois sentidos: por um lado, algo fútil e sem importância; por outro, o amor físico e libertino. Aproveitando-se dessa ambiguidade, o crítico ironiza esses escritos, os quais esgotam, em termos figurativos, o sexo em toda a sua banalidade, sem conseguir fugir do lugar-comum. Com efeito, a literatura erotomaníaca mantém sua sobrevivência se acompanhada por três elementos: a censura, a indignação dos bem-pensantes e a hipocrisia; caso contrário, estaria fadada ao esgotamento, tal como o petrarquismo após seis séculos de vigência.

A sutileza da articulação de Carpeaux corresponde ao seu estilo, marcadamente conhecido pela ironia e uma ardilosa verve argumentativa. De acordo com Ronaldo Costa Fernandes, que assina a apresentação dos quatro volumes de *História da literatura ocidental*, o crítico mobiliza "uma ironia fina, refinada, delicada, que não é sarcasmo, não é o *humour* inglês dos escritores moralistas, mas uma ironia, certamente europeia, e que muitas vezes não era percebida de imediato".[19] Todavia, quanto à leitura de Henry Miller, Carpeaux é bastante severo e ácido em seus comentários:

> A própria *bagatelle* triunfa nos livros de Henry Miller, que por isso, apesar da diversidade dos títulos, têm todos eles o mesmo enredo (enquanto há enredo) e são monótonos como o pecado. Esse homem egocêntrico considera como extremamente importante tudo que se refere a ele, que aconteceu com ele, que foi contado a ele. Inclusive aquilo que só chegou a ver sem experimentá-lo. É um *voyeur* nato. É o escritor mais

---

18 Ibidem, p. 2.

19 FERNANDES, Ronaldo Costa. "História da literatura ocidental: a obra monumental de Otto Maria Carpeaux". In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Op. cit., v. 1, 3ª ed., p. XXXI.

> despido de significação, o autor mais chato do século. E tem uma dose de *self-pity*, de comiseração consigo próprio que é justificada.[20]

Contemplam-se no trecho aspectos superficiais do universo ficcional do autor norte-americano, resumindo-o tão somente a uma autobiografia de um homem egocêntrico, cuja preocupação primordial concentra-se na exposição tediosa e trivial de uma existência nada extraordinária. Por essa razão, é categórico, para não dizer ofensivo, ao caracterizá-lo como um "escritor mais despido de significação, o autor mais chato do século". Conquanto apresentem traços pessoais e da vida das personagens, os livros de Miller desenrolam-se a partir de um viés narrativo que se relaciona com o gênero romance. Ademais, não se restringem a relatar experiências ligadas ao sexo: em uma escrita extremamente digressiva, os acontecimentos relatados são invadidos por instantes da mais alta poesia, tal como é possível vislumbrar na seguinte passagem de *Trópico de câncer*:

> É somente mais tarde, durante o dia, quando me encontro numa galeria de arte na Rue de Sèze, cercado pelos homens e mulheres de Matisse, que sou novamente arrastado de volta para os limites apropriados do mundo humano. No limiar daquele grande salão cujas paredes estão agora em chamas, paro por um momento para recuperar-me do choque que se experimenta quando o habitual cinzento do mundo é rasgado e a cor da vida salta para a frente em canto e poema.[21]

Ou por momentos de eminente apreciação crítica,[22] nos quais compartilha o seu conhecimento literário e repertório artístico-cultural:

> E inevitavelmente sempre se introduzia em nossas discussões a figura de Whitman, aquela figura solitária que a América produziu no curso de sua breve vida. Em Whitman toda a cena americana se torna viva, seu passado e seu futuro, seu nascimento e sua morte. Tudo quanto tem valor na América Whitman expressou e nada mais resta a dizer.

---

20 CARPEAUX, Otto Maria. "Literatura erotomaníaca". Op. cit., p. 2.

21 MILLER, Henry. *Trópico de câncer*. Op. cit., p. 156.

22 A dimensão da crítica povoa o conjunto da obra de Henry Miller. Em 1946, publicou *O tempo dos assassinos*, que não apenas é um estudo crítico sobre Arthur Rimbaud, mas, ao mesmo tempo, um relato a respeito do impacto do poeta maldito na sua própria prosa, devido à intensa identificação entre os projetos literários. Mais do que um compilado ou uma simples listagem de volumes literários, em *Os livros da minha vida* (1952), Miller discorre acerca dos "livros enquanto experiência vital".

> O futuro pertence à máquina, aos robôs. Ele, Whitman, foi o Poeta do Corpo e da Alma. O primeiro e o último poeta.[23]

"UM APÓSTOLO DA LIBERDADE"

Em 1967, sai a trilogia *Sexus*, *Plexus* e *Nexus* pela editora carioca Gráfica Record Editora. Devido ao seu êxito, que fez com que ganhasse várias reedições, o escritor e editor Hermenegildo de Sá Cavalcante, responsável pela publicação, negocia a vinda do *best-seller* ao país, fato que foi bastante noticiado na imprensa. Quando esteve em Paris, Cavalcante propôs ao artista nova-iorquino uma exposição de suas telas, em maio ou junho de 1968, no Rio de Janeiro. Miller aceitou prontamente o convite, embora tenha feito duas exigências: a primeira de que as passagens de ida e de volta fossem custeadas pelo editor, e a segunda, "que possa dizer e ver publicado nos jornais tudo o que quiser".[24] Por motivo de enfermidade, o escritor de *Sexus*, que já contava com mais de setenta anos, cancelou a sua viagem.

Carpeaux escreve em 1968 o ensaio "Literatura ou pornografia?", situando-o na apresentação da edição brasileira de *O mundo do sexo*, publicado pela Gráfica Record Editora no mesmo ano. Como mote argumentativo, ele parte da seguinte premissa investigativa: "Para uns, Henry Miller é um apóstolo da liberdade. Para outros, Henry Miller é um sedutor diabólico. O problema é este: seus livros seriam grandes obras de arte ou seus livros seriam um acúmulo monótono de descrições sordidamente sexuais? Literatura ou pornografia?".[25] Diante de tal complexidade, a última questão, que inquieta parte da crítica literária ainda hoje, constitui-se antes como uma questão jurídica, visto que "é um caso de supressão de liberdade e, portanto, um caso de polícia".[26] Para comprovar tal dado, o crítico arrola vários casos famosos envolvendo a censura de livros e as suas respectivas absolvições, percorrendo os processos de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert; de *Ulysses* (1922), de James Joyce; de *O amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence. O processo mais emblemático é ilustrado por *Fanny Hill, Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749), de John Cleland, uma "obra propriamente

---

23 MILLER, Henry. Op. cit., pp. 227-228.

24 SANDRONI, Cícero. "Quatro cantos". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 ago. 1967, p. 9.

25 CARPEAUX, Otto Maria. "Literatura ou pornografia?". In: MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Tradução de Carlos Lage. Rio de Janeiro: Pallas, 3ª ed., 1975, p. 1.

26 Ibidem, p. 2.

pornográfica",[27] mas que tinha sido editada em seu tempo sem maiores dificuldades. Na ocasião da reedição dessa obra do século XVIII pela editora norte-americana Putnam, em 1963, ela obteve a alcunha pornográfica em consonância com a sua finalidade de estimular a excitação sexual e, logo, de ferir a decência e os bons costumes dos mais puritanos. Como resultado, *Fanny Hill* foi levada a julgamento e, em seguida, libertada das mãos dos censores por "tratar-se de um clássico da língua inglesa".[28]

Henry Miller também teve os seus títulos censurados por mais de trinta anos nos Estados Unidos. Comentadores da estirpe de Anaïs Nin, Edmund Wilson, André Malraux, George Orwell e Maurice Blanchot atestaram amplamente o valor literário do escritor norte-americano. No entanto, Carpeaux relativiza tal disposição do campo literário com base no fato de que "os julgamentos são sempre subjetivos"[29] e não confiáveis. O crítico problematiza, ainda, a insuficiência do quesito valor já que, por vezes, "esse argumento literário não passa mesmo de um pretexto para defender-se contra o terrorismo da polícia, da Justiça e da chamada opinião pública".[30] O estudioso elege, então, "em vez do valor, a posição histórica de Miller".[31] Aqui, convém salientar que Carpeaux revê a sua posição anterior, atenuando, de certa maneira, a visão mordaz atribuída ao autor dos *Trópicos* para conferir-lhe, se não valor literário, pelo menos relevância histórica, como documento de uma época que manifesta, em existência e palavra, um autêntico libelo contra a hipocrisia e os tabus cultivados pelo moralismo americano:

> Miller é um escritor muito original: a sequência dos seus livros constitui uma grande autobiografia assim franca como ninguém jamais escreveu uma; na sua adoração profundamente romântica do sexo sempre há nuanças de um humorismo picaresco e pitoresco. Mas Miller também é um tipo. É o representante típico da revolta norte-americana contra o puritanismo norte-americano, que considerava todo e qualquer prazer como pecado e só admitia o prazer de masoquista, cultivando seus complexos, frutos do instinto reprimido. É ele o último de uma grande série, o último e o vencedor definitivo.[32]

---

27 Ibidem, p. 4.
28 Ibidem, p. 5.
29 Ibidem, p. 6.
30 Ibidem, p. 10.
31 Ibidem, p. 6.
32 Ibidem, pp. 6-7.

Miller opera o movimento de rompimento com os tabus e o "instinto reprimido",[33] que, por assim dizer, estão associados à tópica do amor – nos moldes de Petrarca –, assim como aos dogmas cristãos imbuídos da noção de pecado, os quais condenam a promiscuidade sexual. O ato de transgredir configura-se como um perigo iminente em relação à manutenção da moralidade das instituições tradicionais: "Esse radicalismo de Miller é uma ameaça contra o que resta dos tabus antissexuais. Mas também contra toda uma falsa ordem do mundo".[34] No combate a essa falsa ordem do mundo, Henry Miller esforça-se por enveredar pelos caminhos que o impelem à emancipação por meio da busca da verdade e do esclarecimento, de modo que o seu intuito literário "não foi o de tratar de sexo ou de religião, mas o de enfrentar o problema da liberdade pessoal".[35] Ao privilegiar a liberdade de expressão em detrimento das questões morais, Carpeaux chega à conclusão de que o escritor nova-iorquino faz o papel de, acima de tudo, um "apóstolo da liberdade".[36]

Carpeaux não renuncia ao expediente irônico do seu texto nem mesmo ao reconhecer que, ainda que tenha atravessado a persecução da censura e do rastro de miséria, "hoje, Henry Miller é um velho. Mas já conhece, enfim, a glória".[37] Além disso, parece eliminar qualquer possibilidade, em termos formais, de um engendrar criativo ou ficcional, ancorado no pressuposto de que "os volumes de sua autossexobiografia, com licença do neologismo, são sua vida, exatamente escrita".[38] Porém, a sexualidade em Miller escapa a sua acepção convencional: "Como tudo que existe, [o sexo] é um grande mistério – é precisamente isso que quero exprimir".[39]

"UM ESCRITOR DE VERDADE, ALÉM DE SER UM ESCRITOR DA VERDADE"

O último ensaio, "Trópico de câncer, de Henry Miller",[40] pertence à série de artigos "As obras-primas que poucos leram", publicados na

33 Ibidem, p. 7.

34 Ibidem, p. 9.

35 MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Op. cit., pp. 19-20.

36 CARPEAUX, Otto Maria. "Literatura ou pornografia?". Op. cit., p. 8.

37 Ibidem, p. 11.

38 Ibidem, p. 8.

39 MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Op. cit., p. 25.

40 CARPEAUX, Otto Maria. "Trópico de câncer, de Henry Miller". *Manchete*. Rio de Janeiro, n. 1299, mar. 1977.

revista semanal *Manchete*. Além de Carpeaux, esta série contou com importantes nomes da crítica literária, tais como Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Josué Montello, entre outros, estendendo-se pelo período de 1972 a 1977. Dos mais de duzentos textos produzidos, uma seleção de setenta foi reunida em dois volumes por Heloisa Seixas em livro, com título homônimo. Só o crítico austríaco assina 23 textos presentes nos dois primeiros volumes, posteriormente ampliados para quatro. A organizadora relata que essas colaborações "tinham por objetivo falar de obras de literatura – da Antiguidade até o século XX – que, mesmo 'famosas' para o grande público, fossem comparativamente pouco lidas".[41] Vultos influentes do cenário cultural brasileiro detinham-se em volumes de grande sucesso de venda nas livrarias a fim de convidar os leitores a conhecê-los melhor.

O texto de Carpeaux vem acompanhado de fotografias que trazem anedotas sobre a vida pessoal de Henry Miller: em uma imagem há o diálogo do escritor com o ator Rip Torn, que interpreta Miller em filme de 1970, baseado em *Trópico de câncer* e dirigido por Joseph Strik; em outra, o escritor aparece, com oitenta anos, ao lado da sua última esposa, a jovem atriz Hoki Takuda. O referido romance foi o escolhido por Carpeaux como ponto de partida para a discussão dos escritos de Miller. Além do mais, distingue-se como uma "obra séria e pertence indubitavelmente a uma alta categoria literária".[42] O empecilho oferecido ao público, segundo o crítico, reside na barreira linguística, tendo em vista que as traduções brasileiras de clássicos da literatura universal foram proibidas de serem veiculadas por ferirem os bons costumes. Essa observação pode corresponder ao período da ditadura militar, instalada no país entre 1964 e 1985. No entanto, curiosamente, as edições em inglês continuam circulando, pois, no entendimento dos censores,

> nenhum livro é capaz de corromper os bons costumes daqueles que sabem inglês, de modo que se vende livremente em todo o território nacional o original, em língua inglesa, ao passo que os inocentes e virginais leitores brasileiros estão garantidos, em sua pureza, pela proibição estrita das traduções para a nossa língua.[43]

---

41 SEIXAS, Heloisa. "O mundo da palavra". In: *As obras-primas que poucos leram, v. 2*. Organização de Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 9.

42 CARPEAUX, Otto Maria. "Trópico de câncer, de Henry Miller". Op. cit., p. 347.

43 Ibidem, p. 348.

Como é possível observar no excerto acima, Carpeaux derrama toda a sua veia irônica ao deparar-se com uma conduta no mínimo contraditória. Desafiando o perigo moral, decide citar fragmentos do original, de sorte a resguardar a pureza daqueles leitores que não são afeitos ao "idioma exótico, desconhecido dos protetores dos bons costumes da população brasileira".[44] Cumpre sublinhar que esse ensaio é o único, dentre os que foram analisados, em que o crítico se detém em trechos da obra de Miller. Citações tornam-se agora indispensáveis, frisa o estudioso.

Após um breve retrato sobre a figura inusitada do autor norte-americano, o intérprete austríaco lança um olhar aprofundado, mais do que antes, no que concerne ao seu conjunto literário, do qual destaca seis títulos: a primeira "trilogia de romances autobiográficos" formada, além de *Trópico de câncer*, por *Primavera negra* e *Trópico de capricórnio*; a "segunda série de obras autobiográficas", *The Rosy Crucifixion*, com *Sexus*, *Plexus* e *Nexus*. Destes, de acordo com Carpeaux, bastaria apenas a leitura do primeiro romance para contemplá-lo em sua totalidade. Afinal, todos os seus livros abordam invariavelmente o mesmo tema: a própria vida do escritor. Em decorrência da presença abundante de elementos autobiográficos, Carpeaux questiona novamente o estatuto ficcional da literatura de Miller e, por conseguinte, coloca em xeque a sua classificação no gênero romance:

> Não sei se convém dizer: romance. Porque não se trata de pura invenção. Tampouco seria conveniente se falar em autobiografia, a não ser no sentido em que Rousseau deu à sua o título agostiniano de *Confessions*, arranjo artificial de fatos verdadeiros. É como se Miller se sentasse perante nós, como num confessionário, contando sua vida, suas experiências. Ele próprio diz sobre *Trópico de câncer*: "Eu sou o personagem desse livro e o livro é eu mesmo". Miller achou isto digno de ser contado num livro de 318 páginas (edição de Panther Books), embora só se trate dos primeiros anos de sua vida em Paris. Porque tudo que se refere a ele próprio lhe parece tão importante como se Henry Miller fosse o centro do mundo, embora, no fundo, não aconteça nada de importante. Em *Trópico de câncer* não acontece mesmo nada. É um romance autobiográfico sem enredo. Mas não é monótono nem cansa. Pois Miller é um escritor de verdade, além de ser um escritor da verdade.[45]

---

44 Ibidem.

45 Ibidem, pp. 349-350.

Para o ensaísta, como não existe fabulação, própria do âmbito da ficção, também não existe um enredo, tão somente a conformação de "uma série de episódios da vida de Henry Miller em Paris".[46] Eis uma indagação que resta: uma autobiografia não diz respeito a um domínio ficcional? Neste sentido, a escrita de si, sob o fluxo espontâneo de uma voz narrativa, projetada no recinto privado de um "confessionário" – ou seja, um espaço que guarda uma associação religiosa e, por extensão, interditada – subtrairia as obras do domínio literário?

Em entrevista, Philippe Lejeune, conhecido como o patrono da autobiografia, atesta que, sobre isso, "via-se nela apenas uma subcategoria do discurso histórico, e, além disso, era vista com um certo desprezo, pois muitos consideravam que não era literatura e supunham que, ao se buscar a verdade, saía-se do campo da arte".[47] Em 1971, o autor francês lança *L'Autobiographie en France*, cujo estudo contribuiu de forma decisiva para a legitimação do gênero como um discurso pertencente à esfera do literário, a saber, dotado de valor artístico. Por estabelecer um caminho aberto de trânsitos e de confluências, "a autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística".[48] No que tange a Miller, por assumir deliberadamente a identidade da enunciação – "eu sou o personagem desse livro e o livro é eu mesmo" –, justifica-se, nos termos de Lejeune, como uma autobiografia.

Sob outra perspectiva, ainda que haja uma coincidência entre vida e obra, jamais haverá uma correspondência perfeita, e tampouco é possível acreditar ingenuamente que o escritor de carne e osso enuncia a mais absoluta verdade. Em seu prefácio à primeira edição de *Trópico de câncer*, Anaïs Nin afirma que, para além da valorização do biografismo, trata-se de uma obra que "talvez restaurasse nosso apetite por realidades fundamentais".[49] Muito mais que um livro, a vivacidade de suas imagens presente na "brutal exposição do corpo substancial [que] surge como

---

46 Ibidem, p. 350.

47 LEJEUNE, Philippe. Entrevista concedida a Jovita Maria Gerheim Noronha. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, n. 11, jul./dez. 2002, pp. 21-30.

48 Idem. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e de Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 104.

49 NIN, Anaïs. "Prefácio". In: MILLER, Henry. *Trópico de câncer*. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1963, p. 3.

vitalizante corrente de sangue”[50] é capaz de conduzir o seu leitor para fora de uma condição de letargia coletiva, na qual o mundo parece estar cada vez mais afundado. A escritora francesa, incentivadora da carreira literária de Miller e também sua companheira na época, enfatiza a fina composição dos aspectos formais, precisamente no que se refere à narração, que antes é abarcada pelo devir de um fluxo vertiginoso do que preocupada em seguir com a linearidade temporal: “O livro é sustentado sobre seu próprio eixo pelo puro fluxo e rotação dos acontecimentos. Assim como não há ponto central, não há também uma questão de heroísmo ou de luta, pois não há questão de vontade, mas apenas de obediência ao fluxo”.[51]

Associando-os à experiência descortinada pela leitura de *Os cantos de Maldoror* (1868), do Conde de Lautréamont, Maurice Blanchot considera *Trópico de câncer* e *Primavera negra* como “blocos de prosa” ou “campos de palavras”.[52] No que diz respeito à construção ficcional da narrativa de Miller, Blanchot ressalta, em texto escrito em 1946, a sofisticada elaboração da categoria do tempo que enreda o leitor sob o “fluxo” implacável e inesgotável da matéria verbal:

> O tempo do escritor é aqui extraordinário. Uma boa parte dos seus livros é a narrativa de fatos que ele apresenta como acontecidos a ele, por exemplo, sua vida em Paris, a vida de um estrangeiro que não tem dinheiro e esbarra dia após dia nos habituais incidentes de uma existência à qual falta tudo. Mas essas narrativas não seguem a duração que evocam. Desenrolam-se quase sempre no presente, e esse presente é um corte simultâneo dos momentos mais diferentes vividos pelo escritor, e não tais como sua memória os restitui, mas numa estranha superposição, como se a proliferação da sua linguagem lhe assegurasse uma verdadeira ubiquidade temporal, uma presença nas dimensões pelo menos conciliáveis e, como diz ele, uma existência de um caranguejo ‘que anda de lado, para frente ou para trás, à vontade’.[53]

O fluir incessante das palavras constrói uma “estranha sobreposição” de imagens que, ao conjugar identidades e paisagens, corresponde a

50 Ibidem.

51 Ibidem, p. 4.

52 BLANCHOT, Maurice. “De Lautréamont a Miller”. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 159.

53 Ibidem, p. 164.

um feixe de distintas temporalidades, em cuja fenda que se abre para a presentificação se opera o curso e o percurso da criação. Afastando-se também da noção de narrativa autobiográfica, a tese desenvolvida por Daniel Rossi é a de que, devido ao profuso dinamismo da prosa de *Trópico de câncer* e ao seu alto nível de experimentação formal, a obra produz-se a partir dos movimentos da escritura de um "narrador-fluxo".[54]

Por ocasião da publicação de *Trópico de câncer*, dois importantes intérpretes da literatura problematizam a complexidade envolvida na classificação do livro de Henry Miller. Em 1938, Edmund Wilson, um dos primeiros a escrever sobre o romance censurado, reconhece o seu mérito literário apesar do seu conteúdo rebaixado ou pornográfico: "*Trópico de câncer*, de fato, tanto do ponto de vista de seus acontecimentos quanto da linguagem em que são transmitidos é o livro mais baixo de algum mérito literário que me lembro de ter lido".[55] George Orwell, por sua vez, defende, em 1940, que a narrativa de Miller "é um romance narrado na primeira pessoa, ou uma autobiografia em forma de romance, como preferimos encará-lo. O próprio Miller insiste que é uma franca autobiografia, porém o ritmo e o método narrativo são os de um romance".[56] Em síntese, os dois literatos são unânimes em atribuir qualidade literária e, ao mesmo tempo, conceder o estatuto de "romance" à obra do escritor estadunidense.

Frente ao registro chistoso e ao rebaixamento das personagens, em que o protagonista tem como "único esporte que o interessa: a permanente caça de prostitutas", Carpeaux chega a asseverar que *Trópico de câncer* "é o melhor exemplo de um romance picaresco".[57] A personagem principal desse romance de tradição espanhola é o pícaro, que, em geral, assume a condução da narração e encarna a figura de um anti-herói por excelência, em virtude da sua baixa condição social e dos seus modos de subsistência duvidosos. Em relação aos escritos de Miller, os quais, em certa medida, plasmam uma experiência da rua,[58] é

---

54 ROSSI, Daniel. *Uma reapresentação de Henry Miller: do período francês à virada mística (1930-1940)*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2016, pp. 87-88.

55 WILSON, Edmund. "Twilight of the Expatriates". In: WICKES, George (Ed.). *Henry Miller and the Critics*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963, pp. 25-26. Tradução nossa.

56 ORWELL, George. "Dentro da baleia". In: *Dentro da baleia e outros ensaios*. Organização de Daniel Piza. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 95.

57 CARPEAUX, Otto Maria. "*Trópico de câncer*, de Henry Miller". Op. cit., p. 350.

58 A atividade de Miller como uma espécie de *voyeur* torna-se elemento fundamental dentro do seu processo de criação, tal como consta na formulação do crítico francês: "As páginas que ele dedica aos seus passeios em Paris, páginas que se igualam em emoção às maiores entre as mais simples, têm o poder de nos gelar por seu calor e de nos fazer sentir o esgotamento do que é infatigável. Podemos compará-las aos trechos célebres

impossível não acentuar o seu gesto político de conferir protagonismo a indivíduos marginalizados, nos quais se incluem bêbados, mendicantes, trabalhadores assalariados e, sobretudo, prostitutas. Nessa direção, Orwell corrobora que "nos livros de Miller é comum lermos sobre pessoas que vivem a vida do expatriado, pessoas que bebem, conversam, meditam e fornicam, e não sobre pessoas que trabalham, casam e criam filhos".[59]

Além disso, Carpeaux cita uma passagem do início da narrativa no original que lhe parece "inesperada e profunda", traduzida por ele em seguida: "Há só uma coisa que me interessa agora vitalmente, isto é, aquilo que é silenciado em livros".[60] Essa coisa não poderia deixar de ser senão o sexo – a sua verdadeira compulsão –, omitido, ou melhor, censurado em geral nos volumes literários. Se, por um lado, é um "trovador" por relatar as suas peripécias ao flanar por uma Paris nada reluzente; por outro, é um "monomaníaco do sexo". É inegável que a sexualidade e os seus desdobramentos encontram-se no centro da produção literária de Henry Miller. Contudo, convém ponderar tal afirmação, na medida em que, como já se pontuou neste artigo, em meio às experiências de um expatriado, bem como a descrições de uma realidade indigente e degradante, há instantes de genuíno arrebatamento poético, que a constituem como uma obra-prima.

Carpeaux ocupa-se, ainda, do debate em torno do argumento sustentado por aqueles que depreciam o trabalho de Miller ou os defensores dos bons costumes, cuja alegação recai na questão da obscenidade. A despeito do teor subversivo ou revolucionário que o termo obsceno pode comportar em determinadas circunstâncias, Carpeaux defende que esse aspecto não se aplica a Henry Miller. Na verdade, "é um pacifista radicalmente apolítico" cuja bandeira somente pode ser a sexual:

> Henry Miller foi contra a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial; e àqueles que em 1936 se alistaram no Exército

---

de Rilke mais ou menos sobre o mesmo tema, nos quais a angústia vem da vida que se desfaz, da morte que se aproxima, e do horror que se torna visível; mas aqui esse caminhante furioso, cujo coração queima, cuja marcha é sem fim, está petrificado por seu próprio movimento e, se avança, o faz nas ruas em que todo passo é um retorno ao passado, em que os monumentos e as casas estão saturadas de sonhos já vividos e de angústias já sentidas, em que, para onde quer que ele olhe, só há a certeza fria e indiferente de que, não importa o que faça, qualquer que seja sua ânsia de correr para o futuro, é para um passado inacessível e perdido, para a morte já ali, que o seu próprio desejo o obriga a retornar" (BLANCHOT, Maurice. "De Lautréamont a Miller". Op. cit., p. 165).

59 ORWELL, George. "Dentro da baleia". Op. cit., p. 99.

60 CARPEAUX, Otto Maria. "*Trópico de câncer*, de Henry Miller". Op. cit., p. 351.

> Republicano Espanhol para lutar contra Franco ele chamou de idiotas. Não foi por simpatia para com o nazismo ou o fascismo. Foi por uma espécie de anarquismo inofensivo. Declarou-se neutro nas lutas do século XX. Foi mais longe do que qualquer quietismo político. Dirigiu, durante certo tempo, uma revista que se declarou "não política, não educacional, não progressista, não ética e não literária". E diz: "*Trópico de câncer* não é um livro, é um insulto sem fim, uma cusparada na face das artes, um pontapé em Deus, no Amor e na Beleza".[61]

Sem mencionar as fontes consultadas, o estudioso é taxativo ao compor a imagem do escritor como um apolítico ou um anarquista. Ainda assim, ser anarquista não deixa de ser uma tomada de posição política. No caso de Miller, no seu afã pela verdade e a autonomia, a orientação do seu pensamento não está atrelada necessariamente a uma única filiação partidária ou ideológica, conforme se entrevê, em seu próprio programa-manifesto, no excerto abaixo:

> Quando penso que a tarefa implicitamente imposta a si próprio pelo artista é derrubar os valores existentes, fazer do caos que o cerca uma ordem que seja sua própria, semear discórdias e fermento para que pela descarga emocional aqueles que estão mortos possam ser trazidos de volta à vida [...] Outrora eu pensava que ser humano era o mais alto objetivo que um homem podia ter, mas vejo que isso se destinava a destruir-me. Hoje sinto orgulho em dizer que sou inumano, que não pertenço a homens e governos, que nada tenho a ver com crenças e princípios. Nada tenho a ver com a maquinaria rangente da humanidade – eu pertenço à Terra![62]

Entretanto, o ensaísta faz a ressalva de que, levando-se em conta a época de sua publicação, *Trópico de câncer* é considerado, acima de tudo, um livro revolucionário, ou melhor, um livro de importância histórica dentro de um certo contexto e para uma determinada geração de artistas e de leitores. Incorporando alguns apontamentos de personalidades literárias, tais como T. S. Eliot, Ezra Pound e Durrell, ele retoma este último para afirmar que em Miller a literatura americana começa e termina. Em

---

61 Ibidem, p. 352.

62 MILLER, Henry. *Trópico de câncer*. Op. cit., p. 240.

outras palavras, o escritor estadunidense inaugura um segmento literário e deixa como legado um rastro de influência sobre autores ulteriores. Carpeaux não renuncia a sua incisiva eloquência irônica ao fomentar o seguinte questionamento no desfecho do seu artigo no periódico carioca: "O próprio Miller, embora tão pessimista quanto à decadência deste mundo, não desanimou. Quer 'ficar sempre alegre e vivo, dançando'. Mas pode-se dançar com 86 anos de idade?".[63]

PALAVRAS FINAIS

No seu compromisso como crítico literário, Otto Maria Carpeaux corre o risco ao submeter-se à tarefa de se debruçar sobre um assunto tão espinhoso que engloba literatura, erotismo e censura. Com a franqueza que lhe é inerente, a verve arguta e irônica dá o tom do seu estilo inconfundível, sem meias-palavras. Na leitura dos textos "Literatura erotomaníaca", "Literatura ou pornografia?" e "Trópico de câncer, de Henry Miller", salta aos olhos uma espécie de gradação no pensamento do intérprete austríaco a respeito da complexa obra do escritor estadunidense, em que se sobressai um movimento paulatino de apropriação dessa narrativa; e no último ensaio, de 1977, ao explicitar em inglês e português passagens de *Trópico de câncer*, ele reconhece que é uma "obra séria e pertence indubitavelmente a uma alta categoria literária". Atento às novidades do mercado editorial brasileiro, Carpeaux acompanha de perto a chegada da obra de Henry Miller no país, haja vista que os seus dois primeiros textos são subsequentes às edições realizadas pela IBRASA, pioneira na tradução dos *Trópicos* e da *Primavera negra*, e pela Gráfica Record Editora, com a trilogia *The Rosy Crucifixion*.

Com efeito, é possível compreender uma operação de reescritura em seu fazer crítico, no sentido de relativizar e de atualizar posições. O ensaísta revela, em suma, estar à altura das exigências requeridas pela poética de Miller, nos termos colocados pelo seu contemporâneo e também intérprete Antônio Olinto, cujo texto o norte-americano teve a oportunidade de conhecer:[64]

---

63 CARPEAUX, Otto Maria. "*Trópico de câncer*, de Henry Miller". Op. cit., p. 353.

64 De acordo com Cícero Sandroni, na coluna "Quatro cantos", Henry Miller recebeu em Paris a edição brasileira de *Sexus*. Diante da sua curiosidade de ler o prefácio de Antônio Olinto, Miller solicitou ao amigo Lawrence Durrell, que conhecia a língua portuguesa, para traduzi-lo. Segundo o colunista, Miller "achou o ensaio de Antônio Olinto uma das boas coisas sobre ele escritas até agora" (*Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 nov. 1967).

> Henry Miller exige muito de cada leitor. Exige o amor à verdade. Exige um espírito lúcido. Uma clareza de pensamento. Uma firmeza de caráter. Uma ética. Porque ele é, na verdade, reforma literária em grau altíssimo. E representa o que de mais novo pode ter o homem de qualquer tempo: a insubmissão[65].

Carpeaux consolida-se como uma das vozes notáveis da recepção de Miller, ao lado de Anaïs Nin, Edmund Wilson, George Orwell e Maurice Blanchot. Considerando a conjuntura sócio-política do Brasil, *Trópico de câncer* é lançado às vésperas da ditadura militar, desafiando com o seu espírito livre e revolucionário os moralismos vigentes das instituições. Nos seus escritos, o crítico sente-se convocado a refletir acerca de uma questão que até hoje permanece sem resposta: literatura ou pornografia? Por se tratar de uma obra de arte, os títulos do autor nova-iorquino não se deixam jamais fixar por rótulos ou classificações de qualquer natureza.

Longe de ser um cronista de seu tempo, o intuito de Henry Miller, o insubmisso escritor, foi o de narrar, sem artifícios, a violência extremada da vida, tal como acontece com a personagem-narradora de seu primeiro romance que "sempre mergulha para baixo, até a ferida aberta, até o pustulento e obsceno horror".[66] Portanto, não é ao acaso a sua opção por uma faceta autobiográfica em suas obras, pois ele busca, antes de mais nada, a verdade em toda a sua dimensão insondável, conjugando criativamente experiência e palavra.

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO é doutoranda do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

ALINE NOVAIS DE ALMEIDA é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo.

---

65 OLINTO, Antônio. "Henry Miller, moralista insubmisso". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 9 set. 1967. O referido texto consta como apresentação à edição brasileira de *Sexus*, traduzida por Roberto Muggiati e publicada pela Gráfica Record Editora em 1967.

66 MILLER, Henry. *Trópico de câncer*. Op. cit., p. 236.

EM MOVIMENTO: CARPEAUX E A ÚLTIMA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Eduardo Gomes Silva

“Vladimir Palmeira não se esquece do trabalho que deu aquele companheiro de 68 anos, insistindo em passar com o enterro pelo Palácio da Guanabara. ‘Ele queria exibir o corpo [do estudante assassinado Edson Luís] para o governador. Imagina a situação’ – relembra Vladimir – ‘eu, o radical, tendo que dizer para o velho: não dá pé, Carpeaux, é provocação’. Para convencer o renitente militante, o presidente da UME teve que usar um argumento técnico: ‘o problema, Carpeaux, é que a gente já marcou com os sindicatos, os estudantes. Não dá para mudar sem consultá-los’”.

Vladimir Palmeira, em depoimento a Zuenir Ventura, *1968: o ano que não terminou*

“Mais liberdade!”. Possivelmente foram essas as últimas palavras de Otto Maria Carpeaux, acompanhadas de um gesto brusco que o separou do emaranhado de tubos e sondas que ainda o mantinha vivo.[1] No quarto, presenciando a voluntariosa cena, somente Helena, a companheira de uma vida inteira e para quem Carpeaux, ao final da sua, pedia que o ajudasse a morrer.

Certa vez, perguntado como gostaria que fosse a sua morte, Carpeaux respondera: “sem aviso prévio” – possivelmente inspirado no exemplo do pai, que chegou em casa após mais um dia de trabalho, jantou, dedilhou algumas notas ao piano e, instantes depois, sofreu um ataque cardíaco fulminante. Carpeaux não teve o seu desejo realizado. Sempre arredio a médicos, certa tarde de janeiro de 1978, surpreendeu Helena ao dizer que talvez precisasse de um. Tinha ido almoçar com amigos no centro da cidade e só com muito esforço conseguira retornar à rua República do Peru, em Copacabana, residência do casal. Estava sofrendo um enfarte. Foi levado ao hospital Pró-Cardíaco naquela mesma noite. Já internado, dois dias depois sofreria outro enfarte, desta vez mais violento.

“Que posso esperar agora da vida? Tive dois enfartes, estou com enfisema e não consigo parar de fumar”, dissera. Conservar-se lúcido até o derradeiro momento parecia ser sua resposta para a própria indagação retórica. Durante os quinze dias em que estivera internado, Carpeaux,

---

1 As informações foram colhidas nos seguintes necrológios: “Otto Maria Carpeaux (1900-1978)”. *Veja*, 8 fev. 1978; “Internado Oto Maria Carpeaux” [sic]. *Folha de S.Paulo*, 25 jan. 1978; “Otto Maria Carpeaux morre no Rio aos 77 anos”. *Folha de S.Paulo*, 4 fev. 1978; “Carpeaux é sepultado como pediu: com amigos, sem padres e sem flores”. *Jornal do Brasil*, 5 fev. 1978.

famoso pela sua capacidade mnemônica, passava o tempo revisando títulos de livros, nomes de autores e trechos de música. Um dia antes de morrer e já num estado de saúde crítico – concorria para este quadro complicações renais e uma pneumonia dupla – teria socorrido Helena com o nome de um autor de que ela mesma não se lembrava.

"Tudo para acabar assim", lamentou certa vez a um dos amigos que o visitara no Pró-Cardíaco – lamento acompanhado de uma lágrima no canto do olho. No dia 3 de fevereiro de 1978, a queixa cedeu à ação: Carpeaux desvencilhou-se da parafernália médica em busca de liberdade e, aproximadamente às duas da tarde, partiu – "ao chamado da noite".[2]

Os amigos foram chegando aos poucos e o velório deu-se na capela sete do cemitério São João Batista – a poucos metros do hospital em que estivera internado. Ao enterro, marcado para as onze da manhã do dia 4 de fevereiro, um sábado de Carnaval, compareceram pouco mais de cinquenta pessoas. Elas acompanharam uma cerimônia simples, de apenas quinze minutos – tempo do trajeto fúnebre entre a capela mortuária e a sepultura 20.592 do São José Batista. Respeitou-se o desejo manifesto por Carpeaux para que seu corpo não fosse encomendado, tampouco que houvesse discursos. Não havia flores ou mesmo qualquer insígnia religiosa em sua urna funerária, também desejo de Carpeaux – judeu de nascimento, católico convertido em idade adulta – em sugerir ou demonstrar a defecção religiosa do final da vida.

Se sua vida, segundo ele próprio, havia sido rasa de grandes acontecimentos e há muito já estava enquadrada numa estrutura, espécie de "*plot* bem inventado",[3] após aquela manhã de fevereiro o austríaco que vivera metade da vida na Europa e a outra no Brasil não seria mais responsável ou não poderia mais acompanhar ou intervir na história de sua própria vida, ele que poucos meses antes havia expressado que não queria que lhe fizessem a biografia. O nome que adotara quando de sua vinda ao Brasil e pelo qual ficara conhecido entre nós já não poderia assinar qualquer artigo, livro, manifesto.

A metáfora cinematográfica do *plot* como roteiro de uma vida, aparentemente deslocada por se tratar de um crítico literário, foi sugerida

---

2 "Como Petrarca, *pace non trovo*, a não ser que a encontrarei no último momento, quando a noite chamará para partir e quando, tendo visto tudo pela última vez, me lembrarei do meu Dante, com versos dele. *Ma la notte rissurge e oramai/ è da partir, ché tutto avem veduto*". Cf. CARPEAUX, Otto Maria. "Meu Dante". In: *Instituto cultural ítalo-brasileiro*, São Paulo, n. 5, 1965, p. 28.

3 PEREZ, Renard. "Otto Maria Carpeaux". In: PEREZ, Renard (org.). *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2ª série. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 282.

pelo próprio Carpeaux em resposta a uma das inúmeras tentativas de lhe construírem uma trajetória: “Com exceção de minha aventurosa fuga em 1938 e de certas experiências no Brasil, minha vida não teve nada de anedótico. [...] Se me afigura hoje como se fosse enredo de um romance, de um *plot* bem inventado”.[4] Embora publicada em 1964, na segunda série do compêndio *Escritores brasileiros contemporâneos*, o perfil dedicado a Carpeaux data de um ano antes, como assegura o seu autor, Renard Perez. Colega de redação do crítico no *Correio da Manhã*, Renard Perez atualizaria o perfil em 1968, a fim de inserir um *plot point* sofrido por Carpeaux, pelo matutino carioca e pelo país em 1964: a tomada do poder pelos militares e civis dos mais diversos setores da sociedade brasileira.

Se pudéssemos resumir em poucas linhas como o golpe de 1964 e a ditadura militar impactaram a vida de Carpeaux, articularíamos palavras como censura, cerceamento, perseguição, tentativas de silenciamento. Significantes que, embora verdadeiros, podem produzir uma falsa ideia de rompimento da atuação intelectual e política de Carpeaux pós-1964. É o que encontramos, por exemplo, no verbete sobre Carpeaux do *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*: “Findo o período áureo do *Correio da Manhã*, Carpeaux afastou-se do jornalismo diário, passando a dedicar-se, junto com Antônio Houaiss, à confecção das enciclopédias *Delta Larousse* e *Mirador"*.

Houve tudo isso, assim como também houve um deliberado abandono por parte de Carpeaux daquilo que denominou de “círculo de amigos da literatura” e de seu próprio ciclo como crítico literário: “Minha cabeça e meu coração estão em outra parte. O que me resta, de capacidade de trabalho, pertence ao Brasil e à luta pela libertação do povo brasileiro”,[5] escreveu em 1968. Morto dez anos depois, Carpeaux não pôde presenciar a redemocratização do país. Talvez isto ajude a explicar o amargor dos seus últimos dias – “Tudo para acabar assim”...

Em um estudo de maior fôlego,[6] um dos nossos intuitos foi ir além daquelas derradeiras palavras de Carpeaux. Ou melhor, nosso esforço foi

---

4 Ibidem.

5 “Nota Prévia: um amigo meu calculou que eu tinha publicado na imprensa brasileira, entre 1941 e 1966, mais ou menos 1.500 artigos sobre assuntos literários. [...] Fiz uma seleção rigorosa: só escolhi trabalhos que, por este ou aquele motivo, ainda hoje possam inspirar interesses ao círculo de amigos da literatura. Mas já não me incluo nesse círculo. Considero encerrado o ciclo. Minha cabeça e meu coração estão em outra parte. O que me resta, de capacidade de trabalho, pertence ao Brasil e à luta pela libertação do povo brasileiro”. CARPEAUX, Otto Maria. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. XIV.

6 *Imagens de Otto Maria Carpeaux: esboço de biografia*. Tese (Doutorado em História Cultural) – Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

o de dotar de significantes o "tudo" que a frase privilegia. Houve produção intelectual, houve atividade política, houve resistência por parte de Carpeaux entre 1964 e 1978. Foi dessas experiências, e não somente da censura, da captura e das tentativas de silenciamento que quisemos dar testemunho.

Desde então, apostamos na forma fragmentária para tentar acompanhar Carpeaux nos muitos círculos e frentes em que passou a atuar após o golpe de 1964. A natureza díspar de suas atividades daquele período e, consequentemente, a ausência de seus registros em arquivos tradicionais, impuseram-nos a tarefa de construir o que denominamos "imagens críticas de Otto Maria Carpeaux" – fragmentos de suas ações e movimentos, "montados" a partir de uma dada cesura: a do nosso presente.[7]

À nossa inspiração e dívida para com o conceito de história benjaminiano, patente naquele estudo, soma-se um compromisso de resistir à monumentalização do passado, tal qual a caracterizou Nietzsche: uma escrita da história sistemática, estanque e morta.[8] Ademais, no exercício de acompanhar e dar forma às experiências fragmentárias de Carpeaux, deparamo-nos com uma distinção pertinente entre os tipos de experiências e formas possíveis de sua escrita pela história: "A revolução e o povo produziam cartões-postais e todo tipo de souvenir, enquanto a guerrilha e o grupo espontâneo em luta clandestina [...] geravam afetos, sensações comuns que não exigiam uma moldura na parede".[9]

Frutos das experiências de Carpeaux num contexto em que as perspectivas progressistas foram substituídas pela aspereza de um projeto autoritário e excludente, as "imagens críticas" que se seguem não buscam enquadrá-lo, mas tornar presentes os seus anseios, fazer justiça aos seus esforços de "libertação do povo brasileiro". Buscam, enfim, intervir num contexto atual de relativização dos danos causados por aquele projeto. São breves, são fragmentárias essas imagens. Esperamos, todavia, que sejam potentes.

ENQUANTO POSSÍVEL, A LINGUAGEM ESÓPICA

Mesmo tendo conhecimento da intricada rede responsável pela escrita, negociação e publicação de um editorial, sobretudo em tempos de crise

---

7 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron *et alii*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 505.

8 NIETZSCHE, Friedrich W. *Segunda consideração intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

9 VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para a lógica em Kassel*. Tradução de Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 143. Por sua vez, Vila-Matas atribui o aforisma ao escritor, poeta e ensaísta basco Sebastià Jovani.

política, podemos constatar a presença de Carpeaux nos dois publicados pelo *Correio da Manhã* em 1964, o "Basta!"[10] e o "Fora!".[11] Como redator editorialista e responsável pela pauta internacional, cabia a Carpeaux o reboque dos editoriais do *Correio*. Segundo Carlos Heitor Cony, naqueles que viriam a ser os derradeiros dias do Governo Goulart, era desejo de Carpeaux "pisar forte, com um editorial virulento contra Jango".[12] Mas, se no editorial de 31 de março havia a admissão de que Goulart cumprisse integralmente o seu mandato "de acordo com a Constituição", desde que desistisse de sua "política atual" por estar "perturbando uma nação em desenvolvimento, e ameaçando de levá-la à guerra civil", no de 1º de abril essa possibilidade já não mais figurava no horizonte do *Correio da Manhã*. Pela "omissão dos dois primeiros anos" e pela "conspiração" contra a República, "verificáveis" pelos últimos "pronunciamentos e atos", sob o ponto de vista daquele jornal só havia uma atitude digna a ser tomada por João Goulart: devolver ao "Congresso [...], ao povo o mandato que ele não soube honrar".

Visto com os olhos da história, esses editoriais separam cronologicamente dois momentos distintos do país. Separam democracia e ditadura. À prova de truísmos, tal mudança foi sentida pelo próprio *Correio* passados apenas três dias da publicação de "Basta!", quando o velho matutino de estirpe liberal e seus jornalistas perceberam a natureza do "novo regime" e redarguiram às ações terroristas, à vocação ditatorial e às ameaças de setores do consórcio golpista.[13]

Com sete dias do novo regime, uma nota de destaque na primeira página do *Correio* denunciava a pilhagem e a queima de milhares de exemplares daquele matutino nas calçadas do Rio de Janeiro, "perante grupos de populares".[14] Nesta nota podemos encontrar aspectos que perpassaram uma das linhas de combate do jornal à ditadura militar, associando-a à experiência nazifascista europeia. Intuímos nesta linha traços da argumentação de Carpeaux, ele mesmo um fugitivo do Terceiro Reich, desenvolvida obliquamente nos reboques dos editoriais e em sua coluna de política internacional no *Correio*. Antevemos, por fim, no ato

---

10 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1964, p. 1.

11 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º. abr. 1964, p. 1.

12 CONY, Carlos Heitor. "Um basta no basta". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 nov. 2002, p. 2.

13 "Terrorismo, não!". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1964, p. 1; "Duas ameaças graves". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1964, p. 1.

14 "Pilhagem". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1964, p. 1.

de “intolerância e barbárie” denunciada pelo jornal, seu próprio destino: deliberadamente sufocado pela retirada de anúncios, vendido como massa falida para outras empresas de comunicação e, finalmente, fechado.[15]

Na página quatro do jornal, a coluna de política internacional assinada por Carpeaux aproximava, quase diariamente, dois processos históricos distintos, vivenciados e percebidos como similares pelo austríaco-brasileiro. Um deles responsável pela perseguição e por sua “impiedosa fuga no inverno”, pelo “sabor amargo” do exílio, e pela “dura vergonha de bater em vão a portas fechadas e descer as escadas subidas com o último resto de esperança”.[16] O outro, *work in progress*, seria o responsável pela sua saída do jornal que havia sido a sua “Verona” desde o início dos anos 1940, por um inquérito policial militar criado, acatado e transformado em ação penal, e, não menos significativo, responsável pelo seu desejo de aprofundar a luta contra a ditadura militar, mesmo que para tanto tivesse que abandonar seu ofício como ensaísta e crítico literário.

À gradual e violenta tomada de poder pelos militares e toda a sorte de perseguições postas em prática nos primeiros dias de abril de 1964 – sintomaticamente denominada pelos vencedores de Operação Limpeza[17] –, Carpeaux respondia, com detalhes, ao processo igualmente gradual e não menos violento da concentração de poder pelo Partido Nazista. Nos estudantes, perseguidos e resistentes de primeira hora, Carpeaux concentrava especial atenção e tecia os seus oblíquos exemplos. Foram justamente os estudantes, escrevera Carpeaux num desses artigos, “que deram na Alemanha o primeiro sinal de resistência contra Hitler”.[18]

Ao longo deste artigo, intitulado “Os estudantes e a coincidência”, Carpeaux demonstra a potência que aquele tipo de aproximação histórica, por meio do que denominou de “linguagem esópica”, poderia

---

15 Segundo Pery Cotta, antes mesmo do AI-5, o *Correio da Manhã* foi sendo “esquartejado” devido à oposição ao regime militar. Primeiro, com o corte da publicidade das grandes empresas estatais. “Saía anúncio delas em qualquer *jornaleco*, menos no *Correio*”. Depois, com o “corte fundo dos grandes anunciantes privados, que receberam ordens, insinuações e sugestões no sentido de não anunciar no *Correio*, chamado até de *jornal comunista*”. COTTA, Pery. *Calandra: o sufoco da imprensa nos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 49.

16 CARPEAUX, Otto Maria. “Meu Dante”. Op. cit., p. 27.

17 O incêndio criminoso da sede nacional da UNE, no então estado da Guanabara, é um dos exemplos das arbitrariedades postas em prática pela polícia do Exército, polícias estaduais e por agrupamentos paramilitares que antecederam ao AI-1. Uma vez promulgado – sem a dotação numérica que caracterizariam os AIs subsequentes –, criou-se a base legal para prisões, exonerações, cassações de mandatos e de direitos políticos parlamentares, intelectuais, militares, estudantes e toda a sorte de sindicatos e associações, ligados ou não ao governo Goulart.

18 CARPEAUX, Otto Maria. “Os estudantes e a coincidência”. In: *O Brasil no espelho do mundo*: *crônicas de política internacional e nacional*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 133. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, 18 set. 1964.

alcançar. "Certo que Hitler desconfiava dos estudantes. E que tomou suas medidas",[19] escreveria mais adiante, arrolando medidas administrativas e legais para prejudicar estudantes ligados a certas associações alemãs. Ainda segundo Carpeaux, aqueles que tinham se "pronunciado contra a brutalidade de botas ou contra a estupidez dos que engraxavam as botas" tiveram pior destino: foram expulsos de suas respectivas universidades e proibidos de se matricular em qualquer outra. "Uma vida arruinada. E foram muitos os punidos."[20]

Nos dois últimos parágrafos, a perseguição aos estudantes e o fim da liberdade das universidades, os prejuízos de tais atos para cultura da nação e a injustiça que esses tipos de ações representam para os estudantes e para "todos os intelectuais, toda a inteligência do país" são deliberadamente embaralhados por Carpeaux, de modo a apagar traços temporais e espaciais entre o passado nazista alemão e o presente ditatorial brasileiro:

> Quer-se impedir que os estudantes hoje e os intelectuais amanhã assumam o seu papel natural de líderes do povo. O golpe golpeou o povo inteiro. E em seguida foi golpeado e arruinado o próprio país; e os próprios golpistas serão os primeiros a sentir o destino amargo que prepararam.[21]

Mensagem transmitida, Carpeaux encerra o último parágrafo com o recurso irônico, que destaca a sua "confusão" e tem como função chamar a atenção do leitor para a "coincidência" entre as experiências alemã e brasileira:

> Relendo estas últimas linhas, percebo uma mistura tola dos tempos dos verbos: "deixamos", "não é", "foi o fim", "feriram-se", "quer-se impedir", "serão os primeiros", "preparam" – o que é isto? É a confusão causada pelas coincidências de que nós outros não somos os responsáveis.[22]

Enquanto o segundo inverno marchava para completar o seu próprio ciclo, Carpeaux seguia montando sua intervenção política através da linguagem esópica, do expediente alegórico. Para além das "coincidências" históricas,

---

19 CARPEAUX, Otto Maria. *O Brasil no espelho do mundo*. Op. cit., pp. 132-133.

20 Ibidem, p. 133.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

fazia convergir os assuntos internacionais daquele contexto com assuntos políticos brasileiros, com uma forte carga crítica para os últimos.

Para contrastar com o ataque do regime militar às bases constitucionais, Carpeaux louva a sesquicentenária constituição norueguesa,[23] sobre o uso moralista da política, que "pretende limpar e purificar o país", escreve sobre o quarto centenário de Shakespeare e suas peças políticas,[24] sobre expressões e metáforas castrenses ora empregadas no Brasil, como "ofensiva, limpeza do terreno, perseguição impiedosa do adversário", o exemplo cruento e real da Guerra do Vietnã.[25] Para se contrapor ao projeto moderno-conservador de reforma agrária, implementado pelo regime militar através do Estatuto da Terra, Carpeaux escreve sobre a questione meridionale italiana, "tão parecida com nosso problema no Nordeste", bem como sobre a *mezzadria*, a versão italiana do nosso "sistema de meia", demonstrando que:

> A pseudoreforma-agrária-cristã é um pretexto hipócrita de falsos cristãos e que a definição da reforma agrária como 'questão de consciência' é uma mentira de ignorantes e mercenários e que a força física não adianta a longo prazo nem a curto prazo e que o mundo será livre sem mezzadria nenhuma – ou não será.[26]

Carpeaux, para quem as caminhadas por Florença ensinaram o realismo histórico e a perfeita e terrível atualidade dos versos de Dante,[27] não demora em citar o expediente que vinha exercitando em sua coluna de política internacional. Sob o pretexto de responder a cartas de leitores, possivelmente estranhando o teor e os enfoques das últimas colunas, escreve outra em que joga com o desvelamento e o encobrimento do truque, sem o risco de comprometê-lo de todo – ou, numa outra leitura, acelerando o fim daquele ciclo e o início de outro. "Língua esópica", esclarece Carpeaux, "é a arte de falar de uma coisa, parecendo falar de outra. [...] A necessidade do uso da linguagem esópica pode acontecer em 434 antes da nossa era ou em 1934 ou em 1964".[28] E segue:

---

23 CARPEAUX, Otto Maria. "17 de maio". In: *O Brasil no espelho do mundo*. Op. cit., pp. 29-30.

24 Ibidem. "A política segundo Shakespeare", pp. 43-44.

25 Ibidem. "Tiros sem eco", pp. 47-48.

26 Ibidem. "A reforma e a inconsciência", pp. 60-61.

27 Ibidem. "Meu Dante", pp. 26-27.

28 Ibidem. "Duas notas inatuais", p. 39.

> Em nosso tempo, Georg Lukács alegou usá-la para deixar de irritar as autoridades comunistas, na Hungria e na Rússia. Na Antiguidade, Xenofonte usou-a no diálogo filosófico-político *Hieron*, para não irritar o tirano que dominava Siracusa. [...] Em 1934, no tempo do fascismo predominante na Europa, Bertolt Brecht justificou o mesmo recurso estilístico no pequeno tratado "Sobre as cinco dificuldades principais que surgem quando se pretende dizer a verdade". [...] Não se trata de tornar o discurso incompreensível, mas torná-lo comunicável.[29]

Ao final daquelas "notas inatuais", um P.S. esclarecedor do caminho que Carpeaux estava disposto a trilhar, dos exemplos que lhe inspiravam e dos interlocutores com quem desejava se aliar para travarem a luta contra a ditadura militar:

> P.S. Ainda me escreve um leitor, manifestando sua confiança na mocidade de hoje que criará, amanhã, um mundo melhor. Sim, amanhã ou depois. Mas não esqueçam os velhos: com o Resistente Número Um da França, De Gaulle, 74 anos, e com o Resistente Número Um do Mundo, Bertrand Russel, 92 anos, e com a fé num futuro em que os moços de hoje também serão, como esses velhos, indomáveis.[30]

NOVAS FRENTES, OUTROS CÍRCULOS E SÍTIOS

Visualizemos a cena: noite abafada de verão carioca. Cerimônia de colação de grau das turmas de Filosofia, Ciências Sociais e História da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No auditório lotado, estudantes e agentes do DOPS ajudam a elevar ainda mais a temperatura, que atinge o ápice quando o presidente da solenidade interrompe o discurso da oradora e ameaça: "Eu não admito que a senhora continue a falar nesse tom. Isto não é um discurso de formatura, mas sim um manifesto subversivo, e se ele continuar, declaro encerrada a solenidade". Ao que Otto Maria Carpeaux, paraninfo da turma, levanta-se, dá um murro na mesa, e contra-ataca: "Se quiser sair, que saia, pois de agora em diante eu assumo a presidência da mesa". Sob vaias, o professor abandona a presidência da solenidade, Carpeaux

29 Ibidem. "Duas notas inatuais". p. 39.
30 Ibidem, p. 40.

assume o seu posto e a oradora da turma termina o seu discurso, em que eram feitas críticas tanto ao governo brasileiro quanto à "agressão imperialista no mundo todo, principalmente no Vietnã".[31] Em tempo, o homenageado da turma era Régis Debray, o jovem filósofo francês autor de *Revolução na revolução*, então preso na Bolívia acusado de integrar o grupo guerrilheiro de Che Guevara.

Cenas como essa, ocorrida em janeiro de 1968, seguidas da repercussão nos meios de comunicação do país, tornaram-se tão certas nos finais de ano como as próprias formaturas. Podem ser tomadas como um dos flancos do movimento estudantil – que, por sua vez, foi um dos setores fundamentais da resistência ao regime militar e, num segundo momento, a principal fonte para a composição dos grupos de guerrilha daquela época.[32]

A presença de Carpeaux nessas solenidades também se tornou uma constante. Entre 1964 e 1968, há registro de pelo menos oito cerimônias de formatura em que ele figurou como paraninfo ou patrono de turma.[33] Assumindo um tom menos alegórico que em seus artigos do *Correio da Manhã*, mas não menos irônico, suas falas eram de críticas diretas ao regime militar, emprestando autoridade aos discursos dos formandos.

Na solenidade de formatura do ano anterior da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, Carpeaux destacou a escolha do grupo de formandos em nomear dom Helder Câmara como seu patrono, demonstrando "uma profissão de fé humanística" e que não se calariam "diante de injustiças e violências, como a que sofreu o sargento Manuel Raimundo Soares" – em referência a um dos primeiros casos de tortura e morte por parte dos órgãos de repressão sobre o qual se teve notícia na época.[34] De forma irônica, confirmou que o tema de seu discurso era mesmo a ditadura e que "há muitos anos ele

31 CARPEAUX, Otto Maria. "Formatura acidentada". *Folha de S.Paulo*, 19 jan. 1968, p. 3.

32 Em recente publicação, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta descreve outros exemplos da "prática de usar as cerimônias de colação de grau como estratégia de denúncia da ditadura, com discursos dos representantes de turma e a escolha de paraninfos desafetos ao regime militar". Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2014 e SANTANA, Flávia Angelis. *Atuação política do movimento estudantil no Brasil: 1964 a 1984*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

33 O fato de a maioria dos convites dessas solenidades comporem o arquivo de Otto Maria Carpeaux na Fundação Casa de Rui Barbosa é indicativo da importância da sua proximidade com os estudantes, levada em conta pelos organizadores do arquivo e, sobretudo, pela sua doadora, Helena Carpeaux. Conferir as 77 folhas de convites de formatura no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros – APEB. Fundo/Coleção: Otto Maria Carpeaux.

34 "Rio: Filosofia cola grau com protestos". *Folha de S.Paulo*, 3 jan. 1967, p. 3. Manuel Raimundo Soares foi um dos líderes do Movimento Nacionalista Revolucionário, organização formada em torno de Leonel Brizola, responsável pela Guerrilha do Caparaó.

pretendera viajar pelo continente para conhecê-la, mas, como era muito perigoso, preferiu ficar em casa até que ela um dia viera visitá-lo".[35]

Não raro, essas participações serviram para indispor Carpeaux com as autoridades ou com os defensores do regime militar. Ao fim daquela cerimônia de 1968 da Faculdade Nacional de Filosofia, ao discutir com o professor presidente da solenidade, tomar o seu lugar e garantir a continuidade do discurso da estudante, Carpeaux foi detido por algumas horas para interrogatório.[36] Já na solenidade da Escola de Engenharia de São Carlos, da USP, convidado como paraninfo, mas não podendo comparecer, Carpeaux pediu para que Antonio Candido o substituísse e lesse o seu discurso. "Naturalmente pouco lisonjeiro em relação ao governo", aquelas palavras fizeram com que Candido se indispusesse com o vice-reitor; este, como representante da universidade na cerimônia, defendeu o regime militar e rebateu as críticas de Carpeaux.[37]

A proximidade com o movimento estudantil e com outros interlocutores também se intensificou à medida que Carpeaux passou a colaborar com a *Revista Civilização Brasileira* e com outros periódicos surgidos na época, muitos de abrangência e vida curtas, mas que se somaram ao grande arco de reflexão e debate da intelectualidade brasileira e de oposição ao regime militar. São exemplos de colaborações pontuais ou regulares de Carpeaux naquele contexto: *Folha da Semana*, editado por Arthur Poerner, que também contava com a colaboração de Sérgio Cabral, Leandro Konder, Carlos Nelson Coutinho, dentre outros; jornal *Reunião*, editado por Ênio Silveira e dirigido por Paulo Francis; revista *Política Externa Independência*, pertencente ao leque das edições da Civilização Brasileira; jornal *Amanhã*, ligado aos estudantes da Faculdade de Filosofia da rua Maria Antônia, e do qual Carpeaux era um dos poucos autores a assinar os artigos, dada a natureza semiclandestina da publicação; e o jornal-escola *O Sol*, criado e editado no Rio de Janeiro a partir de 1967.[38]

Segundo o estudo de fôlego de Bernardo Kucinski sobre a imprensa alternativa dos anos 1960 e 1970, a importância histórica de publicações como *Amanhã* e *O Sol* reside no seu protagonismo como "frente jornalística", através da qual vários partidos de esquerda,

---

35 Ibidem.

36 BOSI, Alfredo. "Relendo Carpeaux". In: *Estudos Avançados*, v. 27, n. 78, set./dez., São Paulo, 2013, p. 289.

37 MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Op. cit.

38 KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo: Página Aberta, 1991, p. 20.

mesmo mantendo seus jornais clandestinos ou partidários, puderam se unir para a sustentação de um jornal ou revista produzidos "sob padrões técnicos de mercado, voltado não só aos seus militantes, mas também a um público externo e distribuído nacionalmente".[39] Além da abrangência e da propaganda junto aos setores urbanos que a frente jornalística pudesse angariar,[40] jornais como *Amanhã* também eram de extrema importância para a política de atração de novos quadros para os grupos guerrilheiros.

Ao que tudo indica, esse também foi o caso de *O Sol* e do grupo que o gravitava, o Movimento Nacionalista Revolucionário. Surgido do movimento dos sargentos e marinheiros liderados por Leonel Brizola, o MNR foi o primeiro grupo a se lançar às armas, ainda em 1964. Tentara fixar três focos guerrilheiros rurais, dos quais somente um foi plenamente estabelecido, o da Serra do Caparaó. A Guerrilha do Caparaó, como ficou conhecida, começou a ser preparada em 1966 e foi desarticulada pela ditadura militar em abril de 1967.[41]

Antes de *O Sol*, um importante parênteses: embora nunca tenha sido comprovado, há indícios de que tanto Carpeaux quanto Carlos Heitor Cony, Antonio Callado e Thiago de Mello estiveram envolvidos com o estabelecimento da guerrilha em Caparaó, realizando "tarefas" que iam do transporte de armamentos ao transbordo de mensagens e contatos, sobretudo entre Rio de Janeiro e São Paulo. Em depoimento a Bernardo Kucinski, Antonio Callado – àquela altura demissionário do *Correio da Manhã*, como também o eram Carpeaux e Cony –, descreve em detalhes a tarefa atribuída a Carpeaux pelo movimento guerrilheiro:

> Decorar mensagens muito importantes, longas, com endereços, indicações. Levava tudo aquilo na cabeça. Podiam prender o Carpeaux quanto tempo quisessem, ele não tinha um fiapo de informação. Era só ele, gago, estrangeiro, indo ao Recife, por exemplo, a propósito de fazer alguma coisa. Chegava lá, ele contava tudo aquilo. É como se você mandasse um folheto

---

39 Ibidem, p. 24.

40 No caso do *Amanhã*, por exemplo, o fim da estabilidade funcional e a subsequente introdução do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), frutos da política trabalhista conservadora do governo militar, ocupou quase todas as seis edições existentes do jornal. Também a linguagem direta, que convidava o leitor ao diálogo, "sem o ranço que caracterizaria tantos jornais alternativos", concorreu para a promoção do *Amanhã* junto à "classe operária desarticulada pela repressão".

41 Sobre a Guerrilha da Caparaó, cf. COSTA, José Caldas da. *Caparaó: a primeira guerrilha contra a ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2007. Sobre o envolvimento de intelectuais e artistas na sua articulação, cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

impresso. E é claro que havia risco nisso, se ele fosse torturado etc. Foi uma atividade revolucionária de extrema originalidade, muita utilidade e perigo. Estou contando isso para ver como uma pessoa podia prestar serviços importantes e que se perderam depois.[42]

Ainda segundo Kucinski, alguns dos remanescentes do Caparaó "aproximaram-se de um grupo de artistas, jornalistas e intelectuais cariocas engajados na discussão de um jornal que 'fosse uma escola de jornalismo'"[43]. Entre os quais, Dedé Gadelha, Ana Arruda, Zuenir Ventura e Henfil. Reynaldo Jardim, um dos responsáveis pela reforma gráfica do *Jornal do Brasil* dos anos 1950, criador do Caderno B e do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, foi um dos nomes que integraram a equipe, que ainda contava com Cony, Ziraldo, Nelson Rodrigues, Ruy Castro, dentre outros.

A instrumentalização de *O Sol* pelo MNR não é consenso. As entrevistas conduzidas por Kucinski para o seu estudo, somadas à total ausência desse dado nos depoimentos de um documentário produzido sobre *O Sol*,[44] ao menos apontam para uma maior complexidade em torno dessa ilação. Jorge Pinheiro, por exemplo, militante do MNR que anos depois se exilaria no Chile de Salvador Allende, afirmou a Kucinski que teve contato e entrou para aquele grupo guerrilheiro n'*O Sol*; que fora "recrutado lá dentro": "O MNR já tinha feito a primeira guerrilha e estávamos nos organizando para outra... houve influência da revolução cubana. Resolvemos nuclear jovens, utilizando o jornalismo".[45] Porém, na nota de referência àquela entrevista, Kucinski pontua: "Alguns participantes centrais d'*O Sol* e de seu sucessor, *Poder Jovem*, nunca souberam de sua instrumentalização pelo MNR".[46]

Ao largo disso, o que se depreende da história de *O Sol* é sua ligação com uma parcela jovem da população do Rio de Janeiro, onde era produzido e onde circulava, tanto por sua linha editorial, de forte teor contestatório e crítica ao regime militar e aos setores moderados de oposição, quanto pelos seus aspectos formais, que tinha na sua audaciosa

---

42 KUCINSCI, Bernardo. Op. cit., pp. 147-148.

43 Ibidem, p. 33.

44 Além da obra de Bernardo Kucinski, ver o documentário *O Sol*: *caminhando contra o vento*. Direção: Tetê Moraes e Martha Alencar. Rio de Janeiro: RioFilme; Vemver Brasil, 2006, DVD.

45 KUCINSKI, Bernardo. Op. cit., p. 33.

46 Ibidem, p. 135 [nota 36].

diagramação, “ora concretista, ora psicodélica”,[47] e no seu modelo de “jornal-escola” as suas principais armas.

A ideia de contar com um corpo fluido de estudantes na equipe do jornal, de treinar e “adestrar” esses jovens para que desenvolvessem uma linguagem jornalística direta, coloquial, foi uma preocupação para aqueles que pensaram na sua existência. Ana Arruda, uma das jornalistas envolvidas na criação de *O Sol*, é quem explica parte do conceito:

> Era um jornal-escola e nós fizemos um seminário [de] dois dias na casa do Reynaldo Jardim em [Nova] Friburgo, no sítio, [com] todos os editores, os estudantes e com repórteres, discutindo o jornal, fazendo a linha do jornal; e antes de sair o primeiro número teve um curso, em que o Carpeaux dava aula, o Zuenir dava aula, o Reynaldo dava aula, eu dava aula. A gente fazia o curso para [que] os alunos ficassem mais adestrados, mais informados.[48]

O VELHO E O NOVO – IMAGENS EM MOVIMENTO

“A trajetória do intelectual Otto Maria Carpeaux e a realidade política do Brasil após o golpe militar de 1964” é a sinopse de *O velho e o novo (Otto Maria Carpeaux)*, um média-metragem de 30 minutos produzido entre 1966 e 1967 por um autodenominado grupo de admiradores do austríaco-brasileiro e dirigido por Maurício Gomes Leite.[49]

Qual uma síntese entre as imagens do *Anschluss* austríaco e do golpe de 1964, o plano inicial da primeira sequência de *O velho e o novo* é composto por imagens de jovens em passeata; jovens de feições compenetradas, iracundas ou mesmo sorridentes – especialmente quando percebem a captação de suas imagens pela câmera filmadora. Possivelmente apresentam o mesmo clamor que Carpeaux, então Karpfen, percebera na juventude austríaca à face das tropas de Hitler. Porém, além do idioma presente nas faixas que empunham e nos gritos que ecoam, o que os diferencia daqueles outros jovens de outrora e alhures é sua postura de enfrentamento, de oposição a um regime

---

47 Ibidem, p. 34.

48 *O Sol*: *caminhando contra o vento*. Op. cit.

49 *O velho e o novo (Otto Maria Carpeaux)*. Direção: Maurício Gomes Leite, 1967. Guanabara: CAIC; Tecla Filmes [PB, 16mm, 30 min.]. Por questões relacionadas aos direitos autorais, cópias do filme são raridades. Até o limite de nossa consulta, conseguimos mapear somente uma delas, depositada na Cinemateca do MAM/RJ. Deixamos registrado os agradecimentos a Hernani Heffner, conservador da cinemateca em 2015, pela exibição do filme. Afora as referências colhidas da análise de Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, as citações que se seguem provêm das nossas anotações.

autoritário, violento e não democrático. Ao fim do primeiro plano, que também inclui imagens estáticas dos estudantes em marcha, um primeiro letreiro indica tratar-se de "uma reportagem filmada", por ora sem título.

No segundo plano da sequência, antes mesmo dos títulos e dos créditos iniciais, somos apresentados à personagem que coprotagoniza *O velho e o novo*: são imagens de Otto Maria Carpeaux sentado em seu caseiro gabinete de trabalho, com o tronco curvado em direção à mesa, escrevendo com teatral compenetração numa folha de papel. Em seguida, depois de tragar seu cigarro, levanta-se e dá alguns passos em direção à pequena estante às suas costas. De livro em punho, traga uma vez mais o cigarro e senta-se para transcrever a citação que se fez necessária.

Se de fato está escrevendo um dos seus inúmeros artigos de intervenção política ou simplesmente representando tal ato, pouco importa. Para a tarefa que sua personagem deverá desempenhar ao longo do curta-metragem, o plano é deveras auspicioso, pois o representa no ato próprio da citação, da articulação entre o passado e as demandas previstas naquele contexto.

Mas qual seria essa tarefa? Os créditos finalmente aparecem e dois deles merecem a nossa atenção: "Leitura dos textos de Carpeaux: Tite de Lemos" e "Participação de Lygia Sigaud". O último plano da primeira sequência não nos ajuda muito em relação à tarefa da personagem Carpeaux. Ele apenas reforça o universo profissional da personagem-título do filme, através de dois rápidos *travellings* pelos livros enfileirados numa mesa contígua à mesa de trabalho, ainda no apartamento do escritor. A resposta reside nos primeiros planos da segunda sequência. Paradoxalmente, não é Carpeaux quem os protagoniza, e sim uma jovem estudante. Após algumas imagens, entre ruas, casas urbanas e ruínas de um terreno baldio (seria no Rio de Janeiro?), somos formalmente apresentados àquela jovem. Ou melhor, ela mesmo se apresenta: uma estudante de sociologia, de 22 anos, que trabalha num jornal e que tem por tarefa ir ao encontro do homem cujo nome "acostumou-se a ouvir nos intervalos das aulas da PUC/RJ" – "preciso saber o que há de mais íntimo sobre Otto Maria Carpeaux", resume Lygia Sigaud. Ou seria Martha, o nome da sua personagem no filme?

Estruturalmente, sua personagem complementa a tarefa de Carpeaux; dá sentido a ela. O velho e o novo. Desde o título, é esse encontro que articula a trama. "Em todas as ações e movimentos de vossos personagens, buscai sempre o velho e o novo", diz Lygia Sigaud, citando Bertold Brecht. Ou já seria Martha? Isso porque o flerte com o caráter ficcional

se completa com a figura de Sigaud em pleno teste cinematográfico. Carpeaux seria o responsável por fazer daquela estudante uma "aspirante a atriz". "Fiz um teste e passei", diz Sigaud/Martha, pouco antes de citar a frase de Brecht. Como observou Jean-Claude Bernardet num pequeno artigo sobre o filme, o plural "personagens" daquela frase permite estender a noção ao próprio Carpeaux.[50] Desde a sua primeira tomada, de gestos hiperbólicos para a sensível captação fílmica, não há como ter outra impressão do austríaco-brasileiro.

A potência do filme dirigido por Maurício Gomes Leite reside na síntese-título entre o intelectual sexagenário e a estudante universitária, mas vai além. Na forma como foi montado, uma linha divisória nos conduz para um antes e depois na vida de Otto Maria Carpeaux. A certa altura do filme, em *off*, a personagem Martha diz: "1964, março, 31". Um letreiro surge à tela para complementar "Carpeaux narra o filme". Em seguida, ouvimos mais uma vez a voz de Martha: "Um outro trabalho começa. Para Carpeaux, já não é uma sobrevivência. É uma vivência que luta". É só a partir desse momento que Carpeaux ganha "voz" – não literalmente, mas através da leitura em *off* de textos de sua autoria, lidos por um locutor profissional, Tite de Lemos.

Como resultado desta montagem, temos: "um homem imerso em livros e na cultura europeia", o golpe de 1964, pontuado em *off* pela personagem de Lygia Sigaud, e a ação política de Carpeaux que, ao passar a "narrar o filme", assume um papel político, "o que vai se dar, em sua qualidade de escritor, pela palavra, pelo discurso".[51] Não deixa de ser montagem eficiente, pois dá início à compatibilização entre a diegese do filme e o contexto em que ele seria exibido,[52] fazendo com que as imagens de tomadas anteriores, sobretudo aquelas sobre a ascensão do nazismo, do próprio Hitler, de batalhas da Segunda Guerra Mundial, de cadáveres ou de pessoas sendo libertadas de campos de concentração, fossem "acomodadas" como mero recurso didático de acesso ao passado de Carpeaux.

Sob uma leitura formalista, essas imagens do passado europeu de Carpeaux poderiam ser tomadas como uma espécie de passaporte, de qualificação para a sua atuação política naquele contexto brasileiro. Seria,

---

50 BERNARDET, Jean-Claude. "A outra vertente. O velho e o novo. Cultura e loucura". In: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 126.

51 Ibidem, p. 129.

52 Com mais duas atualizações temporais ("1965, novembro" e "1966, setembro"), o filme chega ao seu final coincidindo com o contexto de sua exibição, ainda sob o regime ditatorial, fator que o potencializa enquanto objeto de intervenção daquele contexto.

portanto, uma voz qualificada, que uniria o voluntarismo e a transição de um personagem como Paulo Simões, do romance *Pessach*, à experiência histórica de quem vivera as consequências de um regime de exceção.[53] Para aqueles que haviam acompanhado a já extinta coluna de política internacional assinada por Carpeaux no *Correio*, tais imagens também poderiam representar a transposição para o suporte cinematográfico da deliberada aproximação entre nazismo e ditadura militar. Não por acaso, quando Carpeaux detém o "poder de fala" no filme, o primeiro texto que se ouve de sua autoria é justamente aquele em que ele esclarecia a seus atônitos leitores o que era a linguagem esópica.

O início da segunda parte de *O velho e o novo*, que passa a ser "narrada" por Carpeaux, também marca a passagem da alegoria para a frente das câmeras; no limite, podemos dizer que ela se torna uma nova personagem e chega mesmo a ser devidamente apresentada aos espectadores. É notório que a linguagem alegórica como solução formal atravessa *O velho e o novo* desde o primeiro plano do filme. Além disso, no que se refere à estratégia de plasmar "a transição política" de Carpeaux aos elementos formais do filme, ganham destaque a palavra, instrumento de sua ação política, e a alegoria.

Os pares dicotômicos movimento-positividade e imobilismo-negatividade, outro elemento formal da montagem do filme, também estão à serviço da alegoria. Na primeira sequência da segunda parte, por exemplo, ganham destaque imagens de um meio social diverso daquele em que *O velho e o novo* era majoritariamente ambientado e de onde provinham seus protagonistas. São imagens captadas num bairro visivelmente afastado do centro político e intelectual do estado da Guanabara: de um trem cheio, em movimento, atravessando uma avenida também repleta de carros e pedestres, ou de pessoas atravessando a passarela da linha do trem, compenetradas nos seu ir-e-vir cotidiano. Um corte e somos transportados para o Tirol, a Boêmia ou qualquer outra região alpina que mulheres em trajes folclóricos imaginam estar, captadas de alguma Feira das Nações transladada aos trópicos. Outro corte e somos apresentados a uma das tomadas mais alegóricas do filme: surgem na tela três ou quatro manequins, modelos em tamanho infantil, todos vestidos impecavelmente e na posição que lhes é natural. Como resultado

---

53 Personagem do romance *Pessach*, de Carlos Heitor Cony, publicado em 1967, sobre um escritor pequeno-burguês que, com o golpe de 1964 e a instauração da ditadura, adere à luta armada.

do *travelling*, o enquadramento inicial vai cedendo à abertura do plano, quando se percebe de fato se tratar de uma vitrine de loja infantil. Mais uma abertura e já podemos ver, do outro lado da vitrine, três ou quatro crianças, possivelmente moradores de rua, descalças e com roupas puídas que, entre olhares e gestos voltados para o interior da vitrine, alternam a admiração pelos manequins e pela câmera que as capta. Ao fim, o plano novamente se fecha, no mesmo sentido em que havia começado, em direção às outras "crianças" bem-vestidas, limpas e estáticas.

Da primeira sequência, pode-se depreender tanto a crítica direta à autodenominada "Revolução Redentora", incapaz de abolir iniquidades históricas, quanto a crítica ob-reptícia ao imobilismo, ali representado pelos manequins e pelos trajes folclóricos – espécie de cristalização da cultura.

Na sexta e última sequência da segunda parte, novamente aqueles pares dicotômicos são trabalhados. Ela é aberta com a inserção em *off* de Martha, que anuncia: "1966, setembro". Em seguida, imagens de estudantes em protesto invadem a tela, agora andando em meio aos carros – praticamente parados no trânsito pesado de fim de tarde –, segurando faixas e entoando gritos que parecem ser de protesto. Ou estariam cantando? Não há captação direta do som, e o que ouvimos é um trecho da música "Roda", de Gilberto Gil – "Quero ver quem vai sair/ Quero ver quem vai ficar". O uso intercalado de uma ou outra fotografia desses jovens potencializa suas próprias imagens em movimento. O contraste é maior pela tomada subsequente, montada apenas com imagens estáticas de pessoas mais velhas e visivelmente desoladas.

O que aquela data representa na estrutura narrativa de *O velho e o novo*, capaz de gerar protestos e sentimento de derrota? Quem eram e o que fizeram os inimigos? Fosse outubro de 1966, poderíamos supor uma referência à eleição indireta que elegeu Costa e Silva para a presidência da República. Fosse agosto de 1966, a referência poderia ser a morte do sargento Manuel Raimundo Soares, líder do Movimento Nacionalista Revolucionário.[54] Fosse julho, suporíamos tratar-se da eliminação da seleção brasileira na Copa do Mundo de futebol.[55] Então, por que setembro de 1966?

---

54 Não se tratou de uma notícia generalizada, mas circunscrita aos movimentos de esquerda, sobretudo ao grupo que posteriormente faria subsistir a Guerrilha do Caparaó.

55 Para a produção do filme, essa referência não é gratuita. Segundo Sérgio Augusto, um dos produtores, imagens de pessoas desoladas e visivelmente tristes foram captadas justamente no dia em que a Seleção brasileira de futebol perdeu para a seleção portuguesa e foi eliminada da Copa do Mundo da Inglaterra, em 19 de julho de 1966. "Por coincidência, quando de nossa fatídica cruzada à Inglaterra, em 1966, filmávamos, Maurício Gomes Leite, José Carlos Avellar, Geraldo Mayrink e eu, um documentário sobre Carpeaux. No dia em que a Seleção brasileira jogou sua derradeira cartada, contra Portugal, corremos ao centro da cidade para registar

A resposta pode estar na tomada seguinte, a última daquela sexta e derradeira sequência. Enquanto ouvimos Martha narrar "forma-se o cerco contra Carpeaux. O que a polícia não fez, o silêncio começa a fazer. Após dezesseis anos de atividade diária no jornal, sua voz é abafada", surge uma série de imagens estáticas de Carpeaux no edifício do *Correio da Manhã*. É a primeira vez em que ele é retratado ali, no seu "lugar de lutas", andando pelos corredores, pelo Petit Trianon, pelo restaurante do jornal. A solução formal aplicada nesta tomada é sui generis: como é formada por fotografias sequenciadas, há um certo efeito de movimento na cena.

Premido por censura política e econômica, seria a vez do *Correio da Manhã* "optar" pela inércia. A forma encontrada foi "abafando" ou expurgando vozes dissonantes ao regime militar. Uma dessas vozes, Carpeaux foi proibido pela direção do jornal de voltar a assinar colunas políticas. Meses depois – setembro de 1966 – Carpeaux deixaria o jornal, escolhendo o "novo".

No epílogo de *O velho e o novo* há, finalmente, o encontro entre Carpeaux e Martha, personagem de Lygia Sigaud. Numa captação externa, envolvidos entre um edifício varandado e um passeio público, Carpeaux e Martha parecem travar um diálogo ameno, como amena é a música inicialmente introduzida em *fade in* e acentuada ao longo da cena. Seja pela música, seja pela abertura acentuada do plano, não se ouve aquele diálogo. Captados inicialmente em plano americano – primeiro parados, depois andando em direção à tela – suas figuras quase submergem ao panorama urbano graças ao recuo abrupto da câmera, que termina em plano geral e com a fotografia estourada pela forte incidência da luz solar. Igual movimento é feito pelo letreiro "O novo" que, também em zoom invertido, parte pequeno do meio das figuras também diminutas de Carpeaux e Martha para ocupar a tela toda e, assim, fechar o filme.

Segundo a arguta análise de Jean-Claude Bernardet, embora esse encontro represente um "ponto de chegada positivo" para o filme, ele também é melancólico. "A conversa que não se ouve, o silêncio até a entrada da música suave, a fotografia estourada que cobre as imagens de um branco leitoso" são, segundo o crítico, os elementos finais que

---

o 'mood' dos torcedores, agrupados em torno dos alto-falantes instalados na Cinelândia, a televisão pública da época. Esperávamos a vitória. A derrota, porém, nos serviu como as uvas à raposa. Contemplando a massa em lerda e deprimida debandada, alguém da equipe ponderou: 'Assim ao menos vai combinar melhor com o espírito do filme'. Todos concordaram. Para Carpeaux, a derrota combinava melhor com o Brasil de 1966, derrotado, dois anos antes, por um golpe militar que ele amaldiçoou até o fim da vida". Cf. AUGUSTO, Sérgio. "Os intelectuais e a discussão sobre o papel do futebol". *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 10 jun. 1982, p. 3.

ratificam a construção da personagem Carpeaux pelo filme como a de um intelectual agônico; portador de uma "ação corajosa [enfrentar verbalmente a ditadura militar] mas ineficiente, talvez inadequada".[56]

Insistimos numa leitura diferente. Desde a escolha do plano geral, passando pelo diálogo entre os dois protagonistas, chegando ao "novo" que salta, hiperdimensionado, à tela, podemos ler essa tomada final como alegoria de uma obra aberta – quer seja do filme, quer seja dos destinos daquelas personagens. Mesmo o silêncio, de fato imposto sobre Carpeaux e que seria paulatinamente generalizado aos intelectuais e artistas pelo arbítrio da censura, pode ser contrastado se tomado pela ótica da resistência, do movimento que urge necessário para rompê-lo, para romper a censura.

Se a perda de seu emprego, "de sua voz" no *Correio da Manhã*, foi uma consequência direta de seu posicionamento político, o encontro com a jovem universitária na última cena indica que o caminho era mesmo o novo. Ou seja, na narrativa interna do filme, trata-se de um epílogo positivo; propositivo.[57] Movimentando-se fora das telas como se desse continuidade àqueles passos finais de *O velho e o novo*, Carpeaux ocuparia outras frentes na mídia impressa – incluindo a imprensa ligada a grupos guerrilheiros –, estabeleceria uma grande proximidade com o movimento estudantil e seria figura presente em cerimônias de formatura e assembleias estudantis Brasil afora.

Ao mesmo tempo, esse conjunto de ações em prol da "luta pela libertação do povo brasileiro" só pode ser melhor compreendido se levarmos em conta a atuação política europeia de Carpeaux pré-exílio, quando ele próprio era um estudante comprometido com o programa clerical e conservador do Partido Social Cristão austríaco, embora contrário ao *Anschluss*. Um passado redivivo com o assalto ao poder de 1964 que, a despeito de todos os reveses, contribuiu para que Carpeaux reelaborasse sua biografia, "seu plot bem inventado", e fosse ao encontro do novo.

EDUARDO GOMES SILVA é pós-doutor em História pelo PPGH/UFSC e autor de *Imagens de Otto Maria Carpeaux: esboço de biografia*.

56 BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., pp. 134-135.

57 O contraste com o final agonizante da personagem Paulo Martins, de *Terra em transe*, não poderia ser mais explícito.

ORIGENS E FINS

SITUAÇÃO E
PRESENÇA DE
UM CRÍTICO
AUSTRÍACO-
BRASILEIRO
GUILHERME MAZZAFERA S. VILHENA

“A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.”

Alfredo Bosi, “Narrativa e resistência”

“*Post tenebras spero lucem*”
Jó 17:12

1. O CRÍTICO E O HISTORIADOR LITERÁRIO[1]

No que constitui uma de suas primeiras reflexões em terras brasileiras sobre o ofício da crítica literária, Otto Maria Carpeaux procura qualificar dois termos-chave de seu vocabulário crítico: “Situação e presença”.[2] Ao propor uma reavaliação radical dos conceitos históricos postulado por Charles Saint-Beuve e Benedetto Croce, Carpeaux estabelece uma oposição entre tais abordagens: “Sainte-Beuve parte do homem e Croce parte da obra, e parece que estes dois métodos levam a triunfos e a derrotas igualmente opostos.” Saint-Beauve seria incontestável no que se refere ao passado literário, impregnando sua recepção até o presente vivido por Carpeaux. Por outro lado, seria surdo às manifestações da atualidade, pós-1830, ignorando autores como Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert, Musset e Nerval. Croce, por outro lado, embora tenha sido por muito tempo “o juiz e a consciência da literatura contemporânea”, equivoca-se constantemente como crítico do passado (pré-1830), até mesmo com relação a nomes da envergadura de Dante e Leopardi.

---

1 Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado sobre Otto Maria Carpeaux, vinculada à FFLCH-USP, e conta com apoio do CNPq. Agradeço a meus colegas editores Augusto Massi, André Luis Rodrigues, Erwin Torralbo Gimenez e Guilherme Tauil pela leitura atenta e por suas generosas sugestões.

2 CARPEAUX, Otto Maria. “Situação e presença: algumas reflexões sobre a crítica literária”. *Correio da Manhã*, nº 14.442, Ano XLI, Rio de Janeiro, 30 nov. de 1941. (*Suplemento*, pp. 1-2). Como se trata de texto fundamental para este primeiro momento de Carpeaux como crítico literário – e, salvo engano, nunca abordado por seus intérpretes –, o mesmo se encontra reproduzido depois deste artigo. Além disso, por conta da brevidade da maioria dos artigos de Carpeaux, reservamos a indicação das páginas para textos mais longos, uma vez que nos textos curtos elas são facilmente localizáveis.

Procurando esmiuçar a questão, Carpeaux articula uma distinção fundamental entre história e crítica literárias, alicerçada nos diferentes gestos apropriativos que fazem da filologia: "a filologia do historiador estuda esta língua", enquanto "a filologia do crítico estuda o sentido". Ao estudar a língua, chega-se à *situação* histórica de um autor e obra, enquanto o estudo do sentido desvela a *presença*, "pela qual uma obra se subtrai do tempo histórico e torna-se imortal: sempre presente".

Em termos de evolução literária, Carpeaux considera que autores e obras costumam apresentar apenas uma destas instâncias, tendo importância meramente histórica (situação sem presença) ou constituindo-se como pura atualidade (presença sem situação). Ao olhar para o passado, o historiador almeja fixar as situações, enquanto o crítico anseia por evocar a presença; na atualidade, cabe ao crítico estabelecer as situações, enquanto ao historiador só resta o cruzar de braços em face de um eterno presente. Os campos de atuação do historiador e do crítico parecem, deste modo, excluir-se mutuamente. No entanto, lembra Carpeaux, "o acordo da situação e da presença faz a prerrogativa do gênio", e o mesmo deve aplicar-se ao método do intérprete. Saint-Beuve rejeita a simples situação, recorrendo à vida dos autores, à "personalidade fora do tempo", para melhor compreender as obras. Croce, por outro lado, abstrai a personalidade para encontrar a obra em seu presente constitutivo.

A predominância exclusiva da situação equivaleria ao golpe de morte da história sobre a obra de arte, limitando seu entendimento à interpretação alegórica, de cunho dogmático. A preferência do crítico pela presença, portanto, estaria vinculada a uma concepção simbólica da obra literária, como apontado no estudo fundamental de Mauro Souza Ventura: "Para o crítico, arte é símbolo e não alegoria. Quando uma obra não consegue suplantar o nível da alegoria, torna-se inferior".[3] O anseio do crítico literário, segundo Carpeaux, é o de "aniquilar o tempo", único meio de vislumbrar a presença de um autor ou obra. A interpretação da obra enquanto símbolo, ou seja, "sua capacidade de gerar múltiplos sentidos",[4] depende de um gesto ativo do leitor-crítico que, a partir dos símbolos gestados pela arte (que não deve deles tirar conclusões, segundo Carpeaux), não procura impor uma tábua de valores pré-moldada,

---

3 VENTURA, Mauro Souza. *De Karpfen a Carpeaux: formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002, p. 95.

4 Ibidem, p. 103.

mas "cria-os por intermédio da arte",[5] passo diverso daquele dado pelo historiador literário, que inventaria o corpus crítico precedente, fixando "os valores da tradição":

> O historiador literário faz o inventário das críticas acumuladas. Fixa os valores da tradição. Sua maior ambição é de dar um *idearium* completo da sua literatura. O crítico não faz um inventário; faz a crítica do inventário. É por isso que uma história literária, feita por um crítico, desperta um interesse excepcional. O crítico não fixa os valores; cria-os por intermédio da arte. Uma grande experiência nos ensinou que a literatura antecipa, pelos seus símbolos, o futuro. Mas a arte cria os seus símbolos, sem tirar deles conclusões. A crítica tira desses símbolos as suas conclusões; a crítica cria valores. O crítico não escreve um *idearium* e sim um modesto diário; mas o seu jornal é um calendário do futuro. Ele é o historiador das eras vindouras.

Uma rápida consulta aos ensaios de Carpeaux revela sua preferência pelo segundo termo: "Presença de Goethe", "Presença de Aníbal", "Presença francesa", "Brasil: ausências e presença" e, ainda mais relevante, é o título da coletânea de 1958, *Presenças*, em oposição a um breve exemplo da "Situação de Mallarmé". A isto se pode associar, talvez, a opção de Carpeaux pelo ensaio como *forma mentis* de sua crítica, que penetra mesmo em seus largos voos de historiador literário, cujos melhores momentos, sobretudo no caso da *História da literatura ocidental*, são os breves lampejos ensaísticos que, reordenando as situações, articulam uma nova presença de determinado autor ou obra.

Ao compor a divisa essencial da crítica literária – "Distinguir e ligar as situações, as presenças e a vida é a tarefa interminável, o fim supremo do crítico" – Carpeaux não deixa de apontar para seu próprio método, em que o ensaio surge, nas palavras de outro grande praticante da forma, como "atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser",[6] modo alternativo de indicar a necessidade de conjugar situação ("contorno preciso") e presença ("realidade e ser"). A delimitação dos contornos, porém, não implica seu exaurimento, posto se tratar

---

5 CARPEAUX, Otto Maria. "Situação e presença: algumas reflexões sobre a crítica literária". Op. cit.

6 BENSE, Max. "O ensaio e sua prosa". Tradução de Samuel Titan Jr. In: PIRES, Paulo Roberto. *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018, p. 115.

de objeto efetivamente criado pela escrita. Se ao ensaísta compete o gesto compósito que produz "incansavelmente novas combinações ao redor do objeto",[7] o Carpeaux crítico literário, sem abrir mão de certo rigor metodológico, desabona a severidade de uma aparentemente inexorável filiação texto-contexto,[8] promovida tanto por uma leitura exclusivamente nacional, que enlaça autor, obra e realidade histórico-social, como por outra, pretensamente internacionalizante, refém da localização e comprovação angustiada de influências.

Como propõe Dominick LaCapra, pensando no processo de carnavalização conceituado por Bakhtin, a obra de um escritor pode ser desmembrada criativamente, permitindo a recorrência de processos de renovação e impedindo que os textos se fechem hermeticamente sobre si mesmos.[9] A leitura que Carpeaux empreende da literatura brasileira – da qual sua contínua interpretação da obra de Machado de Assis é caso emblemático[10] –, a despeito de certa oscilação entre lugares-comuns já postulados pela crítica majoritária, traz como marca precípua um contínuo deslocar-se que, a cada novo texto, parece reconfigurar autor e obra em novos contextos e vieses interpretativos, levando a cabo uma ideia que nos parece central na reflexão de Max Bense sobre a forma do ensaio: "a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir".[11]

Esse modo de proceder, marcado por um pendor universalista que preza um sentido profundo de unidade cultural, não refuga o gesto historicizante, reencenado a cada passo, tendo em mente que os objetos sob análise são inacessíveis enquanto constructos históricos puros, mas perscrutáveis por uma atitude indagadora que congregue "a mais ampla informação, atitude desinteressada, método seguro, e uma certa dose de força criadora".[12] Pela soma de tais instâncias, o grande crítico sempre

---

7 Ibidem, p. 121.

8 "O apelo *ao* contexto é enganador: ninguém detém – ao menos no caso de textos complexos – *o* contexto. A suposição de que alguém o faz ancora-se no gesto de hipostasiar o 'contexto', frequentemente a serviço de enganadoras analogias orgânicas ou abertamente redutoras." LA CAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1983, p. 35. Tradução nossa.

9 Ibidem, pp. 55-56.

10 Uma excelente leitura deste esforço, tomando por base o primeiro e o último textos de Carpeaux sobre Machado, encontra-se no artigo de Erwin Torralbo Gimenez presente nesta edição da *Teresa*.

11 BENSE, Max. Op. cit., p. 121.

12 CARPEAUX, Otto Maria. "O crítico Augusto Meyer". In: *Ensaios reunidos – Vol. I (1942-1978)*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999, p. 849.

(re)cria seu objeto, e a verdadeira prova de fogo, para Carpeaux, não é o debruçar-se sobre os contemporâneos, cujo juízo será sempre precário, mas o confronto contínuo com as obras de qualquer época, "inclusive e especialmente as publicadas no passado". Mas seria esse passado efetivamente legível?

2. A CONSTRUÇÃO DA PERSPECTIVA

Livros na mesa (1960), último conjunto de ensaios inéditos em livro organizado por Carpeaux, tem, como pórtico, um breve e agudo ensaio sobre a relação entre obras e leitores ao longo do escopo cronológico. Advogando contra o mantra da especialização ultimada, que impede o vislumbre dos "grandes horizontes" – que teriam permitido a Max Weber, por exemplo, conectar economia e religião – e a produção das "grandes sínteses", em "Perspectivas da interpretação"[13] Carpeaux propõe um abrandamento da miopia investigativa pela expansão gradual de um problema particular, a ponto de "a existência espiritual inteira da humanidade estar em causa". No caso, o crítico pensa no problema imanente à execução de música proveniente séculos XVII e XVIII com instrumentos atualizados, o que leva, por vezes, ao paradoxo do gosto: o *Cravo bem temperado* soa melhor executado ao piano. No entanto, estaria o piano previsto enquanto possibilidade na composição desta obra de Bach?

Percebendo tal questão como ainda mais grave na literatura, Carpeaux indaga: embora seja possível acumular uma vasta quantidade de conhecimento sobre a época de Dante, por exemplo, em que medida o desejo de converter o leitor do presente (seja ele qual for) em coetâneo à obra não é uma espécie de mistificação? Tendo amontoado quatro séculos de exegese cervantina – o que, a rigor, nos torna mais sabedores do Quixote do que seus primeiros leitores – podemos ler o romance tal como se lia em 1605?

Se o acesso ao passado é sempre dificultoso, "país estrangeiro" que recusa qualquer atlas, o discurso histórico permite, como propõe David Lowenthal, "expandir e elaborar a memória",[14] ampliando o conhecimento e a compreensão de eventos já transcorridos, mas sem jamais se elevar a qualquer dimensão totalizante. Carpeaux não parece ter dúvidas que se trata de uma distinção qualitativa: sabemos mais, porém tal excesso é,

---

13 Idem. "Perspectivas da interpretação". In: *Ensaios reunidos – Vol. I,* cit., pp. 773-775.

14 LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, nº 17. *Trabalhos da memória*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, nov. 1998, p. 104.

também, figura de elisão. O acúmulo, ainda que bem delineado em sua sucessão interpretativa, nos torna "insensíveis ao que foi novo naquela época e já não é novo hoje".[15] Na sequência do texto, Carpeaux localiza o problema como vinculado ao nascimento da hermenêutica, motivado pelos dissídios da exegese bíblica na época da Reforma, em que se orquestrava uma oposição entre a leitura atualizada e em acordo com a interpretação da Igreja Católica, que foi gradualmente incorporando elementos estranhos ao núcleo bíblico primevo – como o culto aos santos –, e a procura pela leitura "original", assim como faziam os "contemporâneos dos autores inspirados", o que redundou na tradução vulgar de Lutero e suas múltiplas consequências. A partir deste segundo viés, os princípios hermenêuticos, informa Carpeaux, estenderam-se para a leitura dos clássicos greco-latinos e para o escrutínio dos textos jurídicos, do que se infere que a hermenêutica se arvora, a despeito de muita teorização, em uma espécie de ciência do arbítrio, que nos legou a categoria do gosto na crítica literária (que o próprio Carpeaux reconhece como fundamental), mas também a ideia de que "a interpretação depende da nossa compreensão (no sentido de Dilthey) do passado".

No entanto, o cisma exegético bíblico – versão potencializada do embate entre os amantes do piano e seus detratores puristas – expande-se em pergunta amplíssima e altamente particularizada: "Será que somos capazes de 'compreender' o passado?" Uma resposta possível a essa pergunta já fora enunciada um pouco mais cedo no ensaio: "A distância falsifica inteiramente a perspectiva." Porém, logo na linha seguinte, Carpeaux alarga o sentido de "distância", que passa a abranger qualquer impasse compreensivo entre raças, credos, sexos e indivíduos – e mesmo em chave individual: "Será que somos capazes de compreender o presente?"

Compreensão, colocada entre aspas por vínculo estreito com o pensamento do filósofo alemão Wilhelm Dilthey, influência marcante na formação de Carpeaux, é termo que pede alguma delimitação. Para Dilthey, compreender é ação que demanda "o envolvimento de quem compreende, que participa também com imaginação, para enxergar o universal no particular e o todo na parte".[16] Recuperando e aprofundando a noção de círculo hermenêutico discutida por Schleiermacher, em seu imbricamento profuso entre o todo e suas partes, Dilthey propõe que

---

15 CARPEAUX, Otto Maria. "Perspectivas da interpretação". Op. cit., p. 775.

16 FRANCO, Sérgio de Gouvêa. "'Dilthey: compreensão e explicação' e possíveis implicações para o método clínico". *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 15, n. 1, março 2012, p. 18.

“a interpretação depende sempre do *contexto* em que o intérprete se coloca”, e, assim, a tarefa do intérprete não seria a de um mergulho inopinado em seu objeto, como se fosse possível reestabelecer qualquer contexto originário, mas sim a busca por “promover a interação entre o seu horizonte e o horizonte do texto”.[17]

Entretanto, no fecho do ensaio de Carpeaux, há uma sutil volta do parafuso. Se o presente e o passado são, em grande medida, inacessíveis, o mesmo não se dá com o futuro, compreendido antecipadamente posto que “somos nós que o criamos”.[18] Se toda nova interpretação literária pertence irremediavelmente a tal futuro, ela se dá como mudança conservadora, em que o acesso às obras do passado é rigorosamente anacrônico, “uma justaposição de tempos densamente entrelaçados, que faz a mente mortal parecer imperecível”.[19] Entretanto, mesmo o desejo mais obtuso de um historiador por recriar determinada época não redunda em mero preenchimento de lacunas, uma vez que acaba por contestar “até mesmo aquelas lembranças que sobreviveram intactas”,[20] mas em uma recriação da mesma, mediada pelo presente.

Talvez se possa acrescentar a tal dimensão positiva do futuro, sob a ambiência de Dilthey, que cada nova interpretação é, a rigor, verdadeira, uma vez que “partirá da historicidade do próprio intérprete que se utiliza do *seu* momento histórico para a compreensão”.[21] Cabe agora, portanto, perscrutar a complexa construção da historicidade de nosso intérprete – um europeu recém-imigrado que se depara com uma nova língua e sua tradição literária em plena atividade criadora – e o movente *locus* crítico que passa a ocupar.

3. DO COSMOPOLITISMO EUROPEU À CIDADANIA BRASILEIRA

Filho do advogado e músico amador Max Karpfen e de Gisela Schmelz Karpfen,[22] quem nasce em 9 de março de 1900 em uma Viena de forte

---

17 WAIZBORT, Maria do Carmo Malheiros. *Um diálogo crítico*: *Otto Maria Carpeaux e as “ciências do espírito”*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 1992, p. 31.

18 CARPEAUX, Otto Maria. “Perspectivas da interpretação”, cit., p. 775.

19 LOWENTHAL, David. Op. cit., p. 104.

20 YERUSHALMI apud LOWENTHAL, David. Op. cit., p. 104.

21 WAIZBORT, Maria do Carmo Malheiros. *Um diálogo crítico*: *Otto Maria Carpeaux e as “ciências do espírito”*. Op. cit., p. 37.

22 Embora constantemente repetida nos apontamentos biográficos sobre Carpeaux, a informação de que seus pais professavam religiões diversas – judaísmo paterno e catolicismo materno –, o que poderia indiciar certa cisão religiosa prematura no filho, foi contestada em artigo escrito pela pesquisadora Carol Colffield. A partir da análise de documentos oficiais obtidos em arquivos austríacos e no Memorial *Yad Vashem* em Israel, Col-

ebulição cultural, que poucos anos depois experimentaria uma aguda passagem da herança dinástica do Império Habsburgo para a "Pequena Áustria" laica e liberal do primeiro pós-guerra,[23] não é (ainda) Carpeaux, mas Otto Karpfen.

A formação cosmopolita é atestada pela variedade de interesses e instituições pelas quais passou após o término dos estudos escolares em sua cidade natal: Universidade de Viena (química e filosofia), Universidade de Leipzig (ciências matemáticas), Universidade de Paris (filosofia e sociologia), Universidade de Nápoles (literatura comparada), além da Escola Superior de Política e Sociologia de Berlim. Jornalista por ofício, foi o segundo redator-chefe, entre 1934 e 1938, do *Reichpost*, um dos principais jornais europeus, de orientação monarquista e católica. Além deste, suas contribuições na imprensa espraiam-se pelas publicações *Die Neue Rundshau* (Berlim), *Signale für die musikalische Welt* (Berlim), *Literarisches Echo* (Stuttgart), *La Vie Intelectuelle* (Paris), *La Cité Chrétienne* (Bruxelas), *De Gemeenschap* (Amsterdam), *Elckerlyc* e *Gazet Van Antwerpen* (Antuérpia), *De Tijd* (Haia) e *Lo Stato Corporativo* (Roma), além das publicações vienenses *Neue Frie Presse* (Viena), o semanário cristão de filiação católica *Der Christliche Ständestaat*, que congregava defensores da independência austríaca frente ao avanço alemão, e o jornal *Die Erfüllung*. Karpfen teve papel importante na revista semanal vienense *Berichte zur Kultur und Zeitgeschichte*, da qual foi redator-chefe entre 1934 e 1938, além ser o diretor de uma coleção de livros de mesmo nome da editora Reinhold, pela qual publicou um de seus livros mais combativos, *Österreichs europäische Sendung* [*A missão europeia da Áustria*] (1935). Entre outras coisas, foi assistente da Faculdade de Filosofia de Viena (1925-27), roteirista de filmes de cinema mudo em seu período berlinense (1927-29) e diretor da Biblioteca de Ciências Econômicas e Sociais de Viena (1936-38).

A produção bibliográfica de Karpfen parece ser bastante substanciosa já nos anos 1930, contando com um conjunto prolífico composto,

---

ffield indica que Gisela, se não o era efetivamente, ao menos foi considerada judia pelo Reich alemão. Além de obrigada a entregar todas suas posses às autoridades, em 27 de abril de 1942, Gisela, viúva desde 1931, foi deportada para Wlodawa (Polônia), cidade próxima do campo de extermínio de Sobibor, junto com outros 997 judeus vienenses, dos quais apenas três teriam sobrevivido. Após o término da guerra, Carpeaux teria recebido uma carta da *Israelitische Kultusgemeinde*, instituição judaica vienense dedicada a localizar sobreviventes do Holocausto, informando-lhe sobre a deportação da mãe. Colffield sugere que o silêncio de Carpeaux quanto a sua pregressa vida europeia poderia estar relacionado a esta perda. Ver COLFFIELD, Carol. "Otto Maria Carpeaux: O que não pôde ser dito". *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, v. 15, 2018, pp. 145-154.

23 VENTURA, Mauro Souza. Op. cit., p. 16.

além da tese de doutorado sobre a química do cérebro,[24] por sete livros publicados entre 1930 e 1938, alguns sob pseudônimo: *Catolicismo e nacionalismo na França – Um estudo sobre as relações entre doutrina e ação* (publicado em francês, 1930); *As confissões católica e protestante nas origens e na evolução da literatura alemã moderna* (1931); *A noção de crise e o pessimismo histórico na literatura do barroco* (1932, dedicado a Benedetto Croce, importante influência em seus escritos literários); *De Grillparzer até Hofmannsthal: Um século de literatura austríaca* (1933); *Caminhos para Roma*: *aventura, queda e vitória do espírito* (1934); *A missão europeia da Áustria* (1935); e *A Áustria dos Habsburgos e a Áustria de amanhã* (1938, publicado em holandês na Antuérpia). Destes, o único disponível em língua portuguesa é *Caminhos para Roma* (2014), assinado por Otto Maria Karpfen. *A missão europeia na Áustria*,[25] assinado por Otto Maria Fidelis, traz a marca inequívoca de um intelectual combativo que advoga convictamente pela independência austríaca em face dos avanços de Hitler, preocupação retomada no livro de 1938, publicado em holandês, assinado por Leopold Wiesinger e também conhecido pelo título *Dos Habsburgos a Hitler* (*Van Habsburg tot Hitler*), livro cuja atribuição a Karpfen apresenta indícios de confiabilidade. Os primeiros quatro livros, presentes nos documentos do processo de nacionalização (Processo 10.345/42) salvaguardados no Arquivo Nacional (RJ), ainda não foram localizados por pesquisadores, o que faz de sua existência e autoria uma conjectura.[26]

Karpfen parece ter transitado entre importantes rodas intelectuais, além de ter assistido a conferências de Sigmund Freud e esbarrado em um então incógnito Franz Kafka, de quem seria o introdutor no Brasil e cuja primeira edição de *O processo* constitui um dos tesouros preservados de sua biblioteca europeia. Da formação especificamente vienense, sempre contrabalanceada pela experiência cosmopolita em centros europeus, Karpfen parece ter herdado, conforme propõe Mauro Ventura, seu principal estudioso, um vínculo profundo com a cultura barroca do Império Habsburgo associada a um ecumenismo católico que se faz visão de mundo, atravessada constantemente por

---

24 Título que, segundo Colffield, lhe seria destituído pelas autoridades alemãs em 28 de fevereiro de 1942. Ver COLFFIELD, Carol. "Otto Maria Carpeaux: O que não pôde ser dito". Op. cit.

25 Em *De Karpfen a Carpeaux* (cit.), Ventura apresenta a tradução de uma breve seleção de excertos deste livro.

26 Os livros figuram na bibliografia do estudo de Ventura (*De Karpfen a Carpeaux*) e no processo de naturalização de Carpeaux estudado por Fábio Koifman em "Cidadão carioca: a naturalização de Otto Maria Carpeaux" (*Intellèctus*, ano XIV, n. 2, 2015, pp. 169-188).

um sentido trágico da existência, elementos estes que se farão notar abundantemente na crítica literária desenvolvida em terras brasileiras.[27] Mais especificamente, as ideias de Karpfen, próximas de uma visão social-cristã, encontravam certo eco na atuação dos dois últimos primeiros-ministros austríacos Engelbert Dollfuss e Kurt Schuschnigg. O primeiro fora assassinado em 1934 em uma tentativa de golpe nazista, enquanto o segundo se viu demitido e preso em 1938, circunstâncias ominosas que tornaram insustentável a permanência de Karpfen na Áustria na iminência do avanço hitlerista. Tal como exposto em *A missão europeia da Áustria*, Karpfen defendia um papel a ser desempenhado por seu país natal em função de suas raízes históricas como bastião da cristandade contra o avanço turco, congregando múltiplas identidades culturais e orientando sua ação para um viés fortemente supranacional, reminiscente do Sacro Império Romano-Germânico e, portanto, em flagrante oposição à visão nacionalista e pangermanista do *Reich* alemão.

A emergência do *Anschluss*, a absorção da Áustria pela Alemanha tão combatida por Karpfen, dá início à sua “fuga kafkiana da Europa”, tal como descrita por Albert von Brunn.[28] Em 16 de março de 1938, Karpfen e sua esposa, Helene Silberherz, judia alemã nascida em Otynia (atual Ucrânia) e filha de David Silberherz e Chane Rosenkranz, com quem Karpfen se casara em 12 de fevereiro de 1930, partem em direção à Itália, de onde rumam para a Suíça e, daí, para Bélgica, permanecendo certo tempo no país enquanto Karpfen trabalhava para a *Gazet van Antwerpen*, jornal belga de língua holandesa. Em 25 de julho de 1939, o casal obtém vistos permanentes no consulado brasileiro na Antuérpia, parte dos três mil vistos negociados entre o arcebispo de Munique, D. Michael von Faulhaber, e o papa Pio XII – e referendados posteriormente pelo presidente Getúlio Vargas, buscando manter boas relações com a Igreja. Karpfen ficara sabendo da possibilidade de obter esse visto por meio do padre holandês Ambros Pfiffig, e, para adquiri-los, o casal fora incluído na cota de “católicos não arianos”. Aos olhos da Igreja Católica, Carpeaux não era judeu, tendo se convertido ao catolicismo em 1933 e supostamente adotado o nome Maria em função disso, mas para a orientação antes racial do que religiosa da perseguição nazista tal fato era

27 A sequência deste parágrafo reúne algumas das principais ideias do estudo citado. O leitor interessado poderá ter uma ideia mais ampla sobre a formação e atuação jornalística europeia de Karpfen em “O jornalismo político-ideológico de Otto Karpfen”, artigo de Ventura presente nesta edição da *Teresa*.

28 Ver BRUNN, Albert von. “Uma fuga kafkiana da Europa”. *Rascunho*, n. 157. Curitiba, mai. 2013, pp. 12-13.

irrelevante. Desconhecendo a língua portuguesa e a literatura brasileira, sua vinda às nossas plagas tinha forte sabor de aventura livresca.

Na viagem a bordo do vapor Copacabana, que desembarcou no Rio de Janeiro em 10 de setembro de 1939, poucos dias após o início da Segunda Guerra Mundial, Carpeaux diz ter-se deparado pela primeira vez com o nome de Machado de Assis ao ler uma história da literatura brasileira de um lusófilo francês disponível na biblioteca de bordo.[29] O mesmo Carpeaux, sempre dialético, fala também de um encontro anterior, ainda na Bélgica, com uma tradução francesa das diletas páginas de "O velho senado", as maiores que leu em prosa portuguesa.[30] Independente das origens efetivas do encontro com Machado, cabe notar que ele se deu sob o signo da fuga e deslocamento e, sugestivamente, o constante retorno a Machado e seus textos por parte do crítico literário que viria a se tornar no Brasil alicerça-se na percepção de um *locus* movente que a crítica brasileira ainda não conseguia precisar (sendo os mais prolíficos, neste sentido, os esforços de Augusto Meyer). Autor e crítico irmanam-se, também, em um dos epítetos preferidos de Carpeaux para uma classe muito específica de autores, os *twice-born*, formulação que remete à duplicidade dialética de uma cisão profunda na vida, mas que retorna, amplificada, no modo de ler e compreender nosso autor maior: "É preciso ler Machado, primeiro, para saber como são os brasileiros; depois, para saber que são assim mesmo os homens".[31]

Os inícios de seu périplo brasileiro não foram dos mais fáceis. Após um encontro sisudo com Alceu Amoroso Lima na sede do Instituto Dom Vidal, no Rio de Janeiro, Carpeaux acabou sendo enviado para Curitiba e, dali, para uma colônia agrícola em Rolândia, interior do Paraná, onde experimentou uma vida de poucas motivações intelectuais, o que o levou a escrever uma carta enfurecida a Alceu, desdenhando a "falsa caridade católica" até então usufruída.[32] Após este período, Carpeaux e Dona Helena (como ficou conhecida por aqui) mudam-se para São Paulo, onde também não vislumbram grande perspectiva de permanência, cogitando inclusive uma mudança de país, possivelmente para o México. A vida dura o obrigou a se desfazer da maior parte dos poucos livros que conseguira trazer para o Brasil, escambo de pouca

---

29 CARPEAUX, Otto Maria. *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 12.

30 Idem. "Depoimento machadiano". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 set. 1958, p. 2

31 Ibidem.

32 CARPEAUX, Otto Maria. *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*. Op. cit., p. 144.

valia naquelas circunstâncias. Desanimado e combalido, uma mirífica oferta de trabalho do prestigioso *Correio da Manhã,* mediada por aquele que se tornaria um de seus principais amigos, Álvaro Lins, mudou seus rumos, levando-o de volta ao Rio de Janeiro, cidade que jamais deixará. Na véspera da estreia no jornal, que se deu com o artigo "Jacob Burckhardt – o profeta de nossa época", Álvaro Lins introduziu-o ao público leitor do periódico em "Apresentação de um novo companheiro europeu em exílio", publicado em 19 de abril de 1941. Além de destacar o "critério absolutamente universal" da formação europeia de Carpeaux, Lins também ressalta a adoção consciente do pseudônimo *Carpeaux* – afrancesamento do sobrenome original Karpfen que se torna sua assinatura vitalícia – enquanto marca de um intelectual que tem por busca "a despersonalização da própria obra" e que, acrescentemos, privilegia em sua atuação como historiador da literatura uma história dos estilos em detrimento dos autores.[33]

Uma vez em posse de um emprego fixo que lhe conferia aos poucos projeção nacional, ampliando o escopo de publicações para as quais contribuía (*Revista do Brasil, O Estado de S. Paulo, O Jornal, A Manhã, Província de S. Pedro* etc.) e, consequentemente, seu domínio da língua portuguesa, Carpeaux buscou a efetivação de outra questão fundamental: a obtenção da cidadania brasileira. O sucesso da empreitada dependia da superação de alguns obstáculos burocráticos, como o prazo mínimo de dez anos de residência contínua previsto na legislação então vigente bem como a comprovação de quitação do serviço militar obrigatório. Diante dessas dificuldades, a opção de Carpeaux foi a de escorar-se no benefício de sua atuação intelectual, uma espécie de naturalização por recomendação, levada diretamente ao presidente Getúlio Vargas.[34]

Visando fortalecer este argumento, um abaixo-assinado com 38 nomes expressivos da intelectualidade carioca de então, entre os quais Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Álvaro Lins, Sérgio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos e Cecília Meireles, foi encaminhado ao ministro da Justiça em 7 de outubro de 1942. Além da superação dos entraves já indicados, o abaixo-assinado solicitava prioridade cronológica sobre os demais, lastreada pelo interesse

---

33 LINS, Álvaro. "Apresentação de um novo companheiro europeu em exílio". In: *Jornal de crítica*. 1ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. A relação entre Lins e Carpeaux é o assunto do ensaio de Eduardo Cesar Maia, presente nesta edição da *Teresa*.

34 O que se segue é a exposição de parte da pesquisa de Fábio Koifman, "Cidadão carioca: a naturalização de Otto Maria Carpeaux". Op. cit.

profundo de Carpeaux pela vida brasileira, expresso em seus artigos jornalísticos que atestavam a percuciência do crítico ao examinar escritores como, por exemplo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade. Marco expressivo da conquista de autoridade crítica sobre a literatura nacional é o impressionante "O brasileiríssimo José Lins do Rego", escrito a pedido do escritor paraibano e incluído como prefácio na primeira edição daquele que se tornaria seu romance mais importante, *Fogo morto* (1943).[35] Atipicamente, o processo de naturalização durou menos de dois anos, iniciado em 30 de janeiro de 1942 e ratificado em 20 de janeiro de 1944, de modo que, ao fim da Guerra, Carpeaux já era considerado cidadão brasileiro.

Anos mais tarde, referindo-se à sua primeira visita à Europa após a fuga, Carpeaux não deixa dúvidas sobre a profundidade de seu enraizamento: "Quando em 1953 passei seis meses na Europa, revendo todos os lugares onde tinha vivido, na Áustria e Alemanha, Bélgica e Holanda, Itália e França, já não fiquei emocionado. Emocionado fiquei, sim, ao rever o Rio de Janeiro".[36] A fixação estava completa.

4. O OFÍCIO DA CRÍTICA

Em 1944, quando deixa seu emprego de diretor da Biblioteca da Faculdade Nacional de Filosofia para assumir a direção da Biblioteca da Fundação Getúlio Vargas, onde permanecerá até 1949, Carpeaux já havia se estabelecido no ofício pelo qual será reconhecido entre nós: a crítica literária. Para quem publicava, desde sua estreia, em abril de 1941, ensaios de grande profundidade em ritmo semanal, não foi difícil compilar seus prediletos em dois volumes, *A cinza do purgatório* e *Origens e fins*, dedicados, respectivamente, aos amigos brasileiros e à esposa, Helena.

A cinza do purgatório (1942) apresenta um amplo conjunto de textos sobre escritores e intelectuais europeus, incluindo Goethe, Thomas Mann, Shakespeare, Dostoiévski, Jens Peter Jacobsen, Nietzsche, Max Weber, Vico, Hofmannsthal, John Milton e Joseph Conrad. Emoldurado por ensaios sobre o historiador suíço Jacob Burckhardt, o volume apresenta ainda uma instigante leitura sobre o pouco lembrado contista norte-americano Thornton Wilder; o pioneiro

---

35 O alcance crítico deste texto é analisado em "José Lins do Rego entre o orgânico e o problemático", de Davi Lopes Villaça, presente nesta edição da *Teresa*.

36 PEREZ, Renard. "Biografia". In: CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p. 11.

"Franz Kafka e o mundo invisível", que apresentou o autor tcheco aos brasileiros; e o cada vez mais atual "A ideia da universidade e as ideias das classes médias", com sua advertência inequívoca: "O utilitarismo é o inimigo mortal da Universidade".[37] O que emerge na linha de frente deste conjunto de ensaios é a consciência de que cabe ao crítico a postulação correta dos problemas por analisar ("Vico vivo"); a adoção de uma postura simultaneamente altiva e humilde, interessada pelo objeto, mas desinteressada do mundo, algo próximo da apoliteia vislumbrada por Carpeaux nos escritos de Jacob Burckhardt em seu anseio por "guardar o ponto firme do espírito livre e da continuidade histórica" ("Jacob Burckhardt e o futuro da inteligência"); e, talvez mais importante, a defesa de uma acepção ativa de tradição literária ("Tradição e tradicionalismo"), exemplificada pela montagem do livro na escolha de seus objetos e na orquestração de suas seções – "Profecias", "Interpretações" e "Julgamentos" –, cujo vínculo íntimo é estabelecido pelo autor no prefácio: "As vozes proféticas do passado ensinam-nos a interpretar a nossa situação; interpretação que equivale a um julgamento do mundo e de nós mesmos, a um exame de consciência."[38]

Origens e fins (1943), intercala pela primeira vez o elemento brasileiro, agrupado na seção "No Novo Mundo". Esta contempla expressões diversas de nossa arte e literatura, seja na figura do crítico e amigo, "Álvaro Lins e a literatura brasileira", seja "A propósito do pintor brasileiro", no caso, Candido Portinari, ou ainda em viés transnacional ("Última canção – vasto mundo" e "Tradições americanas"). Na mesma seção, o leitor pode encontrar dois ensaios exemplares e inolvidáveis em qualquer apresentação de Carpeaux: "Visão de Graciliano Ramos" e "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade". As demais seções contemplam Defoe, Ibsen, Homero, Erasmo, Pirandello, Hölderlin, o dileto Benedetto Croce, entre muitos outros, com destaque para o estudo sobre *Oblómov*, de Ivan Gontcharóv (a que voltaremos), e o poderoso "Poesia e ideologia".

Como a crítica já notou – e o próprio autor não deixou de corroborar quando inquirido, atribuindo tal fato a necessidades históricas –, o tom dos ensaios deste díptico difere bastante dos

---

37 CARPEAUX, Otto Maria. "A ideia da universidade e as ideias das classes médias". In: *A cinza do purgatório*. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 3ª edição, 2015, p. 241. Todas as citações de *A cinza do purgatório* derivam desta edição.

38 Idem. "Prefácio". In: *A cinza do purgatório*. Op. cit., p. 14.

textos produzidos posteriormente, em geral, mais leves e de menor extensão.[39] Como Carpeaux adverte no pórtico de *Origens e fins*, tanto esta quanto a coletânea anterior são partes de um "esforço que, em contradição dialética e em unidade de pensamento, continua."[40] Além disso, vale notar que em sua maioria os ensaios foram compostos por Carpeaux em francês e traduzidos para o português por Carlos Gilberto Lima Cavalcanti.

A próxima etapa desse esforço é, também, seu veio mais ambicioso. Embora publicada em oito volumes pelas Edições O Cruzeiro (dirigida por Herberto Sales) entre 1959 e 1966, a *História da literatura ocidental* foi composta, a partir da sugestão de José Lins do Rego, entre 1944 e 1945, sendo posteriormente atualizada e tendo seu capítulo sobre a literatura contemporânea reescrito para publicação.[41] Constantemente referida como monumental, trata-se de obra de historiografia literária sem paralelos em nossa tradição crítica, abarcando mais de oito mil autores em suas três mil páginas. É possível, no entanto, associá-la ao anseio reconstrutivo dos inícios pós-guerra evidenciado no desvelamento de focos unitários transversais, como os construídos por Erich Auerbach (*Mimesis*, 1946) e Ernst Robert Curtius (*Literatura europeia e Idade Média latina*, 1948). Obras irmãs, escritas em condições de dificuldade (e exílio, no caso de Auerbach), ambas procuram, a partir da mirada filológica, repor um eixo de totalidade cultural construído pela soma de seus fragmentos. A *História* de Carpeaux é rigorosamente contemporânea de tais obras e, não menos importante, escrita na língua de seu país de exílio em um momento em que, como vimos, o crítico já é um brasileiro naturalizado. Sua opção metodológica não é pelo rigorismo das periodizações, mas por um método "estilístico-sociológico" que procura apresentar o "todo orgânico" formado pelas diversas literaturas, isentas de suas divisas nacionais, como lembra Antonio Candido.[42] Portanto, a literatura

---

39 Perguntado sobre tal diferença, responde Carpeaux: "De quando são os dois primeiros livros? De 43 e 44. Enquanto os outros são posteriores a 45. Isso explica muita coisa, não é? [...] O artigo sobre *Romeu e Julieta* seria absolutamente impossível de escrever antes de 45." Ver "Entrevista – Otto Maria Carpeaux". *José* – Literatura, Crítica, Arte, nº. 1, Rio de Janeiro, jul. 1976.

40 CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 2018, 3ª edição, p. 9. Todas as citações de *Origens e fins* derivam desta edição.

41 Para maiores informações sobre a *História*, ver o ensaio de Roberto Acízelo de Souza nesta edição da *Teresa*, e o estudo de Mário Zeidler Filho: "Os livros perdidos de Otto Maria Carpeaux". *Opção*, 4 nov. 2018.

42 CANDIDO, Antonio. "Dialética apaixonada". *Leia Livros*, ano II, n. 3, 1979. Republicado em *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 98-106.

brasileira nela comparece não como ramo isolado, mas galho menor de uma mesma árvore inquebrantável, da qual se extraem "os grandes conjuntos orgânicos que exprimem o ritmo criador das épocas".[43]

Em 1950, Carpeaux torna-se redator de editoriais de política internacional no *Correio da Manhã*, função que exercerá até o silenciamento político de que será vítima em meados dos anos 1960. Em 1951,[44] vem a público um livro singular na obra de Carpeaux e também no âmbito da crítica nacional: a *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (Serviço de Documentação do MEC), trabalho pioneiro ofertado aos leitores do país que o acolheu como resultado de seu esforço pessoal em desbravar a *selva oscura* que a literatura nacional lhe propunha, algo que, nota Carpeaux, não parece ser exclusividade do estrangeiro, já que o termo amplia-se para comportar "qualquer pessoa que pretende orientar-se em assunto tão difícil".[45] Nos sucintos perfis de escritores ali esboçados, não parece haver nada de propriamente original e sim um levantamento condensado das percepções gerais àquela altura sobre os autores, orientação expressa no prefácio, em sua clara metodologia de não ser "mais uma história da literatura brasileira e sim apenas o registro bibliográfico dos julgamentos já pronunciados".[46] Há que se notar, no entanto, que mesmo reproduzindo juízos de ampla circulação, Carpeaux não deixa de dar uma contribuição em chave pessoal. Se a opção por termos geralmente entendidos como escolas literárias cheira a manual, o crítico propõe algo semelhante à baliza estilístico-sociológica que orientou sua *História da literatura ocidental*: a adoção de "critérios estilísticos" que dissolvem a pretensa unidade dos gêneros e apresentam uma visão um pouco mais fluida entre os autores. Ainda que elencado sob o termo "Realismo", partilhado com autores diversos como Manuel Antônio de Almeida, Capistrano de Abreu, Franklin Távora, entre outros, Machado

---

43 Ibidem, p. 104.

44 A maioria das fontes bibliográficas de Carpeaux indicam 1949 como o ano de publicação deste livro. No entanto, não é possível localizar qualquer edição com esta data. A razão deste provável equívoco parece residir na datação do prefácio, setembro de 1949, enquanto o frontispício do livro no qual figura indica 1951. A existência de certa defasagem entre a finalização de um livro e sua publicação é algo que Carpeaux experimentou mais de uma vez, inclusive nas edições subsequentes da *Pequena bibliografia crítica*. A segunda edição (1955) conta com um novo prefácio, datado do Natal de 1952, enquanto a terceira (1964), além de republicar os dois primeiros prefácios, acrescenta um novo, datado de junho de 1963. Além do rápido esgotamento da primeira edição, alegado no próprio prefácio, a proximidade entre a publicação da primeira edição (1951) e a escrita do segundo prefácio (1952) pode estar relacionada com os abundantes problemas de revisão que muito atribularam Carpeaux e que são apontados por Álvaro Lins em sua resenha, publicada originalmente no *Correio da Manhã* em 8 de março de 1952. Por fim, seria relativamente espantoso que Lins demorasse mais de dois anos para resenhar o livro do amigo. Ver LINS, Álvaro. "Bibliografia brasileira". In: *Jornal de crítica – Sétima série*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952, pp. 44-51.

45 CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1951, p. 11.

46 Ibidem, p. 12.

de Assis, por exemplo, aparece aqui como escritor sem grupo ("Seria preciso afirmar a existência de um 'grupo' de que ele é o único membro") e "maior figura" daquela literatura. E, lembra Carpeaux, a aplicação do termo realismo precisa se dar na filigrana que separa o "realismo psicológico" pensado por Dostoiévski da noção mais vulgarizada de "precursor do naturalismo". Mas Machado é realista. E o "'antirromântico' mais definido da literatura brasileira".[47]

Em 1953, Carpeaux retorna às coletâneas de ensaios com dois lançamentos: *Respostas e perguntas* e *Retratos e leituras*. A primeira destas, a menor das coletâneas, abre com o seu mais importante estudo sobre aquele que talvez seja o autor brasileiro mais recorrente nos escritos do crítico: Machado de Assis. Ao nos oferecer "Uma fonte da filosofia de Machado de Assis", Carpeaux não procede ao mero desvelamento de influências – não se importando, inclusive, com sua comprovação –, mas sugere uma afinidade de espírito entre o delírio de Brás Cubas e o "Dialogo della Natura e di un islandese", que integra a prosa das *Operette morali* do poeta italiano Giacomo Leopardi, vislumbrando, inclusive, uma dimensão de lucidez em meio ao delírio do personagem machadiano que a fonte italiana permite revelar. O que parece essencial no díptico leopardiano, completado mais tarde pelo artigo "Um poeta materialista",[48] é a caracterização do materialismo partilhado pelos autores não em chave filosófica, mas como atitude em face das coisas do mundo e, por isso mesmo, sem a pretensão das teorias de que Machado tanto se valeu ironicamente. A seleta conta ainda com estudos sobre a contística de Tchekhov, observações curiosas sobre o "Destino do romance policial" e um importante ensaio de literatura comparada, "A torre", que relaciona *La vida es sueño* (Calderon de la Barca) e *Der Turm* (Hofmannsthal).

Entre diversos textos memoráveis, *Retratos e leituras* traz duas instigantes leituras shakespearianas de *Romeu e Julieta* e *Macbeth* em "*Both your houses*" e "As bruxas e o porteiro", respectivamente, e, em "*Ulysses*", uma excelente e pioneira análise da obra mais famosa de James Joyce. Outros autores abordados são Hans Christian Andersen, Baudelaire, Jonathan Swift, E. M. Forster via Lionel Trilling, Rilke,

---

47 Ibidem, p. 119.

48 Idem. "Um poeta materialista". *A Tribuna*, Santos, 21 ago. 1955; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1955. Agradeço ao professor Hélio Seixas Guimarães (FFLCH-USP) por me apresentar este ensaio.

Manzoni, além de algumas interessantes "Reminiscências vienenses", um dos raros empenhos memorialísticos do crítico.

Os títulos destas duas seletas coevas, que não apresentam divisão interna e são, também, as duas mais breves do autor, parecem apontar para certa caracterização do método de Carpeaux, que oscila entre a apresentação, consideravelmente sintética, de um amplo escopo informativo sobre o objeto em questão, resvalando por vezes em certos generalismos (seja pela organização de respostas cristalizadas pela crítica precedente ou pela composição de um retrato pouco original), e o salto crítico mais ostensivo, também ele sintético, presente nas perguntas com que escrutiniza a tradição ou na proficuidade autoral de suas leituras mais analíticas. Embora haja considerável verdade na observação de Antonio Candido de que Carpeaux é essencialmente um crítico "informativo" e menos dialético do que alardeia,[49] penso que seu ímpeto crítico reside no posicionamento adequado dos problemas e em certos rompantes iluminadores que carregam em si algo do elã poético na "audácia de exprimir suas próprias verdades pessoais",[50] sendo um dos melhores exemplos o ensaio sobre a cena do porteiro em *Macbeth*, que brevemente evoca a já clássica leitura de Thomas De Quincey para transcendê-la, apontando que, a despeito de um portentoso monólogo sobre som e fúria feito pelo protagonista, ressoa "a vida comum, a do homem comum – grosseira, plebeia sem barulho nem fúria, mas cheia da significação das coisas elementares, primitivas".[51]

Em 1958, Carpeaux publica *Presenças*, coletânea que abarca Dickens, Albert Camus, Manuel Bandeira, Jorge Luis Borges, Joyce, Shakespeare, Fernando Pessoa, Graham Greene. Além destes, o livro conta um belíssimo prefácio a *La divina increnca* (1925), do poeta ítalo-paulista Juó Bananère ("Uma voz da democracia paulista"), delineia com lirismo comedido um retrato de sua cidade brasileira predileta em "Elogio de Ouro Preto", e dirige ao leitor uma curiosa pergunta: "pode um assassino escrever um bom poema?", formulada a partir da obra do poeta François Villon. Também neste mesmo ano sai *Uma nova história da música*

---

49 "Foi um grande erudito, um homem de informação fantástica. Agora, eu diria que ele tinha uma crítica mais informativa do que analítica."; "Não estou de acordo, sobretudo, com o uso imoderado que faz o sr. Carpeaux do vocábulo dialética. Isso porque a dialética, para ele, é um processo parcial, aplicável apenas a certo tipo de desenvolvimento, sobretudo mental." Tais comentários encontram-se, respectivamente, no Depoimento de Antonio Candido sobre Carpeaux e em sua resenha de *Origens e fins* ("Última nota", *Folha da Manhã*. São Paulo, 28 mai. 1944), ambos transcritos nesta edição da *Teresa*.

50 CARPEAUX, Otto Maria. "Baudelaire e a liberdade". In: *Ensaios reunidos – Vol. I*. Op. cit., p. 578.

51 Idem. "As bruxas e o porteiro". *Ensaios reunidos – Vol. 1*. Op. cit., pp. 549-550.

(Zahar), compêndio polifônico em sua abordagem enciclopédica e simultaneamente pessoal dos compositores elencados. Se a obra não se tornou referência em seu campo específico de estudos, continua uma leitura instigante enquanto manifestação organizada de um dos principais interesses do crítico em sua sutil construção de liames entre a música europeia e as manifestações brasileiras.

Em 1960, vem a público a última coletânea de ensaios "inéditos", *Livros da mesa*. Trata-se de textos provenientes, com algumas alterações, da coluna homônima veiculada pelo *Correio da Manhã* e pelo *Estado de S. Paulo*, entre outros periódicos. Após uma relativa ausência de estudos sobre escritores brasileiros nas coletâneas anteriores, *Livros na mesa* possui metade de toda sua extensão dedicada às questões nacionais, subdividida em crítica, poesia e romance brasileiro. Ponto de chegada que antecipa a dedicação posterior do crítico aos problemas políticos brasileiros, a coletânea parece fechar um arco aberto com "Álvaro Lins e a literatura brasileira" (1943), no qual encontramos a percepção de Carpeaux de que o romance brasileiro ainda não constitui um mundo "definido e definitivo", mas no qual já despontam manifestações fundadoras como o romance psicológico, derivado de Machado de Assis e Raul Pompéia, e o romance regionalista corporificado em José Lins do Rego.[52] Quase duas décadas depois, no entanto, o crítico afirma, em "Autenticidade do romance brasileiro", que "só em nossos dias pode-se falar do romance brasileiro como de um *corpus*, quase de uma enciclopédia da vida brasileira",[53] e, no ensaio que encerra o livro, identifica em *O trapicheiro* (1959), primeiro livro da trilogia *O espelho partido,* de Marques Rebelo, "o epílogo de uma época que, embora política e socialmente triste, foi a maior, até a agora, da literatura brasileira".[54]

Em 1964 – data crucial que testará os limites de sua integração brasileira –, Carpeaux publica *A literatura alemã* (Cultrix), uma breve história da tradição literária mais próxima de sua formação. Nesta obra de síntese, evitando os sectarismos que comumente se imiscuem em tal tarefa, Carpeaux procura ofertar "um panorama imparcial e uma visão atualizada" de tal literatura, de modo que seu empenho possa

---

52 Idem. "Álvaro Lins e a literatura brasileira". *Origens e fins*. Op. cit., pp. 355-365.

53 Idem. "Autenticidade do romance brasileiro". *Ensaios reunidos – Vol. I*. Op. cit., pp. 882-883.

54 Idem. "Suma de época". In: *Ensaios reunidos – Vol. I*. Op. cit., p. 906.

se materializar em "modesto serviço prestado à cultura brasileira".[55] A fusão entre o acúmulo informativo, lastreado em bases teóricas, e certos lampejos ensaísticos, decorrentes, muitas vezes, de influxos comparatistas, parece dar o tom do livro, embora se possa notar em sua narrativa ampla e fluida certo excesso de nomes menos relevantes e a presença de interpretações marcadamente idiossincráticas.[56]

Com dez livros publicados no Brasil desde sua chegada em 1939, a trajetória intelectual de Carpeaux parecia mais do que consolidada. Há que se notar, no entanto, que se ele obteve amplo reconhecimento por sua atuação como crítico literário – a despeito de desafetos como Rubem Braga e Jorge Amado, além de campanhas de difamação, com motivada pela crítica de Carpeaux a Romain Rolland[57] –, tal tratamento não se estendeu a seus livros de ensaios. Salvo engano, nenhuma de suas coletâneas, publicadas por pequenas editoras, foi reeditada em vida. Mais curioso ainda é que, sendo amigo próximo de importantes nomes do time de escritores publicados pela Livraria José Olympio Editora, como Graciliano, José Lins do Rego e Álvaro Lins, não tenha se tornado ele mesmo um dos autores da casa. Por outro lado, seu trabalho como organizador e prefaciador de diversas edições da Editora Civilização Brasileira foi amplo e notável, sem mencionar a grande empreitada dos nove volumes da *Antologia do Conto Russo* publicada pela editora Lux,[58] a escrita de múltiplas orelhas e ocasionais traduções.[59]

---

55 Idem. *História concisa da literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Faro Editorial, 2013, p. 8.

56 THEOBALD, Pedro. *Formas e tendências da historiografia literária: o caso da literatura alemã no Brasil*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, pp. 75-82.

57 Os ecos amargurados de tais campanhas tornam-se evidentes na correspondência de Carpeaux com Sérgio Milliet (da qual incluímos uma carta nesta edição da *Teresa*) e, como mostra Ventura, com Gilberto Freyre. Ver VENTURA, Mauro Souza. "Mediação e legitimação em Otto Maria Carpeaux". In: *A crítica e o campo do jornalismo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 51-67. Para um bom entendimento da questão Romain Rolland e seus agentes, desencadeada pelo artigo de Carpeaux "A morte de Romain Rolland" (*Revista do Brasil*, dez. 1943), ver o estudo de Andreas Pfersmann: "Otto Maria Carpeaux, Romain Rolland et le modèle français. Une controverse politico-littéraire dans le Brésil des annés 1940". *Remate de males*, n. 341. Campinas, jan./jun. 2014, pp. 221-234. Para uma visão mais abrangente das relações epistolares entre Carpeaux e Freyre, ver o artigo de Silvana Morelli Vicente Dias presente nesta edição da *Teresa*.

58 Uma excelente análise do contexto de produção e publicação da antologia pode ser lida em PELISSARO, Bárbara Rosa. *Do nobre ao soviete: "Antologia do conto russo", Editora Lux Ltda*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 2013.

59 O mapeamento das traduções de Carpeaux ainda está por ser feito, podendo-se destacar, por ora, a tradução de aforismos de Kafka ("Franz Kafka – 20 aforsimos", *Revista do Brasil*, dez. 1943); a tradução abortada de *O processo,* noticiada pelo próprio crítico ("A linguagem de Kafka", *O Jornal*, jan. 1944) e discutida no artigo de Zeidler Filho ("Os 'livros perdidos' de Otto Maria Carpeaux"); a novela *Don Juan*, de Hoffmann, incluída na antologia *Novelas alemãs* (Cultrix, 1963), organizada e prefaciada pelo próprio Carpeaux; e uma versão condensada do romance *A ilha nos trópicos* (Reader's Digest, 1957), de Alec Waugh. Esta última foi localizada há pouco tempo pelo editor e pesquisador Eduardo Zomkowski.

Diante disso, é importante ressaltar o *locus* esquivo de Carpeaux no âmbito da crítica literária, que podemos desdobrar em dois níveis. Primeiramente, o período de atuação de Carpeaux como crítico marca a passagem, estudada por Flora Süssekind,[60] da crítica literária "impressionista" para a figura do crítico profissional, associado à universidade. Enquanto uma figura como Antonio Candido ilustra perfeitamente essa passagem e a constituição do lugar de fala hegemônico da universidade, Carpeaux permaneceu fiel à instância jornalística de modo que, como sugere Ventura,[61] sua produção precisa ser pensada a partir da tensão constitutiva entre o campo da crítica literária impressionista e as instâncias de difusão e legitimação do saber cultural, o que nos ajuda a entender sua ainda exígua fortuna crítica na universidade, lugar que efetivamente nunca habitou. Paradoxalmente, é na crítica universitária, através de nomes como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Zenir Campos Reis, Mauro Ventura, entre alguns outros, que o legado crítico de Carpeaux encontra-se vivo, inspirando uma lenta mas progressiva renovação de interesse por seus escritos.[62]

O segundo aspecto se refere ao próprio deslizamento entre a herança formativa europeia e a especificidade da matéria brasileira que Carpeaux passa a progressivamente se interessar. Ainda que juridicamente cidadão brasileiro, Carpeaux jamais perde de vista seu viés formativo, entabulando um jogo dialético constante entre as instâncias europeia e brasileira. Vejamos um exemplo. No ensaio "*Oblómov* – documento, romance, epopeia",[63] de *Origens e fins*, Carpeaux propõe como razão de sobrevivência dos grandes romances a incorporação de "elementos de epopeia", explicando tal asserção a partir de diferentes modalidades de experiência, em que às "formas da atividade", próprias do romance, opõem-se as formas estáticas, típicas da epopeia enquanto "pintura a fresco". A ideia de um mundo de "madureza estival", chamado a desaparecer, marcado pela paralisia e pela decadência das quais o protagonista do romance de Ivan Gontcharóv emerge como símbolo – "um dos heróis típicos da humanidade", ladeado por Faustos, Hamlets

60 SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

61 VENTURA, Mauro Souza. "Formação do campo da crítica no Brasil: a contribuição de Otto Maria Carpeaux". *Conexão* (UCS), v.8, 2009, pp. 105-116.

62 Em "Perspectivas da interpretação: Carpeaux e sua fortuna crítica", presente nesta edição da *Teresa,* procuro apresentar brevemente o conjunto de estudos universitários dedicados ao crítico, ressaltando a importância destes nomes e o atual estado da pesquisa.

63 CARPEAUX, Otto Maria. "*Oblómov* – documento, romance, epopeia". In: *Origens e fins*. Op. cit., p. 105-113.

e Quixotes e cuja força épica residiria em sua recusa ao mundo da produtividade que se assentava na Rússia de então – é parte de uma leitura mais ampla de Carpeaux sobre o romance de 30, como se percebe na aproximação de Gontcharóv com Graciliano em “Visão de Graciliano Ramos” e com José Lins do Rego (que também aparece neste ensaio) em “O brasileiríssimo José Lins do Rego”, textos pertencentes a um mesmo período de produção.

Ao longo do percurso interpretativo, Carpeaux articula sua argumentação pelo deslocamento de referenciais imediatamente estrangeiros (o romance russo e seu contexto crítico-social) para zonas de reconhecimento do leitor nacional pela sugestão de uma paridade de experiência presente na leitura de *Oblómov* por um russo de 1859 e de *Casa-grande e Senzala* (1936), de Gilberto Freyre, por “um brasileiro contemporâneo”. Tal leitura instila sensações mistas de saudade de uma época patriarcal perdida com anseios de reforma radical contra a opressão do regime latifundiário, o que, em sua versão russa, corresponderia, brasileirissimamente, à passagem do “banguê” à “usina”, isto é, do mundo dos “bons velhos tempos” ao da “grande reforma” posta em prática pela abolição da servidão camponesa em 1861. A interpretação de Carpeaux aproveita ainda para discutir o estatuto das formas literárias e da técnica novelística para além de definições redutoras de manual, irmanando os três autores, Gontcharóv, Freyre e Lins do Rego, em sua capacidade de superação do substrato documental em obras de arte cuja realização as eleva à “dignidade da epopeia”.

Neste tipo de articulação, baliza imanente ao *modus operandi* do crítico, destaca-se a ideia de síntese enquanto método interpretativo, que, como propõe Alfredo Bosi, mescla elementos do culturalismo alemão (sobretudo Wilhelm Dilthey) com o apuro estilístico de seus contemporâneos (Leo Spitzer, Erich Auerbach, Dámaso Alonso) de modo a produzir textos em que a apreensão precisa do particular encontra-se sempre alicerçada no caldo cultural formativo do autor em análise, o que, no nosso caso, dá-se pela gradual incorporação dos problemas da realidade brasileira, transfigurados por sua literatura, à vasta *paideia* da cultura ocidental.[64]

Há, também, um sentido ainda mais específico de síntese, atrelado ao fenômeno do romance brasileiro. Em entrevista a Almeida Fischer,

---

64 BOSI, Alfredo. “Sobre Otto Maria Carpeaux”. In: *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 405-421.

Carpeaux vê na literatura de Graciliano Ramos aquilo que parecia impossível, a síntese das correntes regionalista e intimista “em equilíbrio definitivo”, o que, se por um lado faz-se como superação, por outro torna evidente “que uma fase da evolução do romance brasileiro chegou ao fim”.[65] Anos mais tarde, Carpeaux parece recompor os elementos dessa síntese na tensão intrínseca entre a *veritas* (a verdade profunda do eu, buscada pelo romance intimista) e a *realitas* (os dados da história e da realidade objetiva), cujo equilíbrio constitui o “problema do romance brasileiro”, como ele propõe no já aludido “Autenticidade do romance brasileiro”.[66] Se a fórmula se presta ao entendimento geral do problema, seu limite se dá na própria determinação de cada uma das instâncias, já que “existem tantas espécies de romance quantos romances existem”, como propõe em “Suma de época”, do mesmo volume. Consciente de que toda síntese é provisória, o que Carpeaux nos oferece, no seu contínuo confrontar-se com a individualidade das obras, é a passagem possível pela qual a literatura brasileira se alteia à mundial não por submissão ou condescendência, mas sim, como propõe Auerbach, como “pano de fundo variado para um destino comum”, construído pela “fecundação recíproca de elementos diversos”.[67]

Se for possível traçar uma linha imaginária entre o Carpeaux das letras e o da política, ela pode ser encontrada em sua coletânea de “despedida”, *Vinte e cinco anos de literatura*, publicada no emblemático ano de 1968, congregando textos publicados ao longo das duas décadas e meia de crítica literária e, em sua maioria, já disponíveis nas seletas anteriores. Entre os textos assim “inéditos”, destacam-se o divertido “Meus encontros com Kafka”, o belo depoimento “Meu Dante” e o pungente prefácio a *João Ternura*, “Presença de Aníbal”. Na “Nota prévia” ao volume, frequentemente citada, diz Carpeaux que um amigo estimara que ele teria escrito por volta de 1.500 artigos sobre literatura, com pouco menos de duzentos reunidos em livro àquela altura (e, atualmente, pouco mais de quatrocentos). Daí a ideia da nova coletânea, na qual comparecem, após seleção rigorosa, apenas artigos que “possam inspirar interesse ao círculo de amigos da literatura”. No entanto, adverte Carpeaux, ele mesmo não se considera mais parte deste círculo:

---

65 CARPEAUX, Otto Maria. Entrevista a Almeida Fischer. *Letras e Artes,* Rio de Janeiro, 4 maio 1947.

66 Idem. “Autenticidade do romance brasileiro”. Op. cit., pp. 881-884.

67 AUERBACH, Erich. “Filologia da literatura mundial”. In: *Ensaios de literatura ocidental.* Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2007, p. 357.

“Considero encerrado o ciclo. Minha cabeça e meu coração estão em outra parte. O que me resta, de capacidade de trabalho, pertence ao Brasil e à luta pela libertação do povo brasileiro”.[68]

5. A POLÍTICA DAS LETRAS

Desde 1950, Carpeaux era editorialista e responsável por textos de política internacional no *Correio da Manhã* e, assim como muitos, não deixou de fazer oposição ao governo João Goulart, posição majoritariamente assumida pela grande imprensa da época, como no caso dos emblemáticos editoriais “Basta!” e “Fora!”, de 31 de março e 1º de abril de 1964, respectivamente. No entanto, a emergência do golpe de 1964 foi rapidamente percebida por Carpeaux e diversos outros intelectuais como inalienável ruptura democrática que exigia respostas imediatas, como se deu com o editorial “Terrorismo, não!”, de 3 de abril. Assim como Antônio Callado e Carlos Heitor Cony, seus amigos, Carpeaux valeu-se do *Correio* como trincheira de resistência cultural, produzindo textos de grande inteligência e posicionamento inequívoco.

O conjunto de artigos publicados entre 5 de abril e 18 de outubro de 1964 foi reunido em *O Brasil no espelho do mundo,* lançado em 1965 pela Civilização Brasileira e, segundo Alfredo Bosi, tais textos devem ser lidos em paralelo com *O ato e o fato* (1964)*,* de Cony.[69] Por meio da consulta recorrente a periódicos europeus e norte-americanos, Carpeaux oferta a seus compatriotas uma outra imagem do Brasil, livre do concubinato entre grande imprensa e propaganda oficial. Além disso, o *locus* deslizante anteriormente descrito, sobre os escritos literários, não apenas permanece como adquire novos âmbitos de significação nas leituras políticas de Carpeaux. A emergência da ditadura brasileira não é vista como fato isolado. Tal reflexão torna-se explícita no título de outra coletânea, publicada no mesmo ano e pela mesma editora, reunindo artigos publicados no *Correio* entre outubro de 1964 e junho de 1965: *A batalha da América Latina*.

Em ambas as coletâneas, o viés comparatista da abordagem permite a construção de um ponto de vista simultaneamente incisivo e distanciado, alicerçado na ideia de uma “linguagem esópica” enquanto meio efetivo de alegorização do presente, como mostra o importante

---

68 CARPEAUX, Otto Maria. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. XIV.

69 BOSI, Alfredo. “Relendo Carpeaux”. In: *Três leituras*. Machado, Drummond, Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 79.

estudo de Eduardo Gomes Silva.[70] Embora infenso ao particularismo universitário ultimado, o método literário de Carpeaux apoia-se frequentemente no gesto comparatista, sem teorização precisa, que se vale produtivamente de anacronismos e deslocamentos. Caminho perigoso, "presente de gregos", a senda comparativa pode desencaminhar uma análise fecunda, tornando-a "passeio ameno e instrutivo pelos vários jardins das literaturas europeias", como aponta Candido em relação a certos ensaios de Carpeaux.[71] No contexto político dos anos 1960, todavia, "os anacronismos são, infelizmente, um fato".[72] A fim de iluminá-los, Carpeaux entende ser preciso analisar os eventos políticos contemporâneos a partir de sua contraparte: "Pois a política interna e a política exterior de um país são inseparáveis, existindo cada uma delas em função da outra."[73] Insere-se, assim, uma vereda especularmente sugestiva, fiada pela compreensão analógica: o que se passa no mundo, de Genebra a Quito, é, também, *res nostra*.[74]

Por seu caráter breve e incisivo, os artigos nem sempre alcançam o caráter ensaístico das exegeses literárias de Carpeaux, possuindo antes uma dimensão de urgência e intervenção, em que se nota, sobretudo, o anseio pelo esclarecimento público das questões prementes, esmiuçando meneios ideológicos e pretensas coincidências.[75] Ao conjunto composto pelos dois livros, que congregam mais de 130 artigos publicados no *Correio*, Carpeaux apõe como abertura do segundo volume um estudo intitulado "Batalhas e guerra da América Latina", que principia pela vigorosa análise de um elemento central da ideologia norte-americana: "No princípio eram o céu e a terra e a Doutrina Monroe. E com a Doutrina Monroe começou a falsa interpretação dela e começou a falsificação da história."[76] A partir disso, o crítico desvela uma história

---

70 SILVA, Eduardo Gomes. *Imagens de Otto Maria Carpeaux:* esboço de biografia. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

71 CANDIDO, Antonio. "Última nota". Op. cit.

72 CARPEAUX, Otto Maria. "Introdução". In: *O Brasil no espelho do mundo*: crônicas de política internacional e nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 3.

73 Ibidem, p. 1.

74 De forma bastante didática, diz Carpeaux em outro artigo: "O ofício de comentarista de assuntos internacionais não se pode, evidentemente, limitar a satisfazer a curiosidade natural sobre acontecimentos em regiões e países mais ou menos remotos. A verdadeira tarefa é a de ampliar os horizontes, para que a política nacional não se transforme em discussões de campanário." CARPEAUX, Otto Maria. "As analogias e a diferença". In: *O Brasil no espelho do mundo*. Op. cit., p. 104.

75 Ver, neste sentido, os artigos "Revolução e legitimidade" e "Os estudantes e a coincidência", ambos recolhidos em *O Brasil no espelho do mundo*.

76 CARPEAUX, Otto Maria. "Batalhas e guerra da América Latina". In: *A batalha da América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 3.

expansionista de iniquidades, como, por exemplo, o Tratado de Guadalupe, que obrigou o México a ceder aos EUA mais da metade de seu território, e a ajuda interesseira na conquista da independência de Cuba e de Porto Rico. Comentando a porosidade caprichosa dos princípios de não intervenção entre Estados americanos, nota Carpeaux que o maior interesse dos EUA era o de "manter a paz interna em todos os países do continente e garantir a estabilidade política, mesmo ao preço de reconhecer ditaduras".[77]

A erupção de uma forte instabilidade interna, nota humoristicamente o crítico, pode levar à alteração do próprio caráter nacional, como se deu com os americanos a partir de 1929, que, ocupados em restabelecer sua economia perturbada, "perderam temporariamente o gosto de perturbar a vida dos outros".[78] Mas a estabilidade continental não podia ser alcançada, pois "são as ditaduras que criam a instabilidade" e, mais do que isso, o não intervencionismo fracassou porque estava circunscrito unicamente ao âmbito político-militar, permanecendo altamente vigente na economia. Além disso, se o *big stick* não devia mais ser empunhado pelos EUA, mas terceirizado para os próprios países (com fortíssimo apoio diplomático-militar dos EUA, naturalmente), a sucessão de golpes que acometeram diversos países latino-americanos (Equador, República Dominicana, Argentina, Guatemala, El Salvador, Honduras, Bolívia...) desde 1961, "sempre com a participação ativa dos embaixadores dos Estados Unidos nesses países", apenas ratifica tal postura. Sobre o caso brasileiro, então ainda muito recente, Carpeaux é bastante sutil nesta introdução. Se em 25 de março de 1964 o subsecretário norte-americano anunciara uma nova abordagem em relação aos golpes, que "já não estariam sistematicamente infensos aos governos de fato", apenas seis dias depois, nota Carpeaux, "mudou o regime político do maior dos países latino-americanos".[79]

O que parece vital nas análises políticas de Carpeaux é a necessidade de guardar a razão, de não ceder à manipulação da propaganda oficial nem ao inflamatório da resistência palavrosa e destemperada. Diante de uma política que promove "a transformação da mentira em dogma e a inversão de todos os valores verbais e factuais",[80] em que

---

77 Ibidem, p. 13.

78 Ibidem, p. 12.

79 Ibidem, p. 21.

80 Ibidem, p. 22.

implantar ditaduras é defender a democracia e violar direitos é meio de salvaguardá-los, só há uma defesa possível, como ele nos alerta na abertura de *O Brasil no espelho do mundo*: "Nossas únicas armas contra isso são a compressão clara dos fatos, a análise correta da realidade".[81]

Como seria de esperar, o forte pendor oposicionista não passaria em branco pela censura progressivamente instalada no país: em 1966, Carpeaux teve sua coluna de política internacional suprimida e foi proibido de assinar quaisquer matérias política no *Correio da Manhã*, o que ocasionou sua saída. Aos poucos, as diversas vias jornalísticas em que atuava vão lhe fechando as portas. A quase total indisponibilidade de trabalho na imprensa o conduzirá a um empreendimento para o qual era extremamente capacitado, a redação de verbetes enciclopédicos, começando em 1966 como coeditor da *Grande Enciclopédia Delta-Larousse* e mais tarde, em 1971, como colaborador da *Enciclopédia Mirador Internacional*. Nesse período turbulento, Carpeaux marcou presença em diversas publicações hostis ao regime militar, o que costuma explicar sua curta duração: *Folha da Semana,* editado por Arthur Poerner; o jornal *Reunião*, editado por Ênio Silveira e dirigido por Paulo Francis; a revista *Política Externa Independência*, vinculada à *Civilização Brasileira*; e os jornais *Amanhã*, dos estudantes da Faculdade de Filosofia da USP, e *O Sol*. Nesta última publicação, Carpeaux teria publicado uma primeira versão, não assinada, do seu retumbante texto "FMI: fome e miséria internacionais", republicado com o título completo no jornal *Afirmação,*[82] que lhe custara um inquérito instalado pela Polícia Federal por infrações à 3ª Lei de Segurança Nacional. O inquérito perdurou até 10 de fevereiro de 1972, quando Carpeaux recebeu "voto de isenção de culpa na 1ª auditoria da Marinha".[83]

Para além da escrita na imprensa alternativa, Carpeaux fez-se ouvir de outras formas neste período turbulento. Se quando jovem, em Berlim, havia escrito roteiros de cinema mudo, em 1967 seria ele mesmo o protagonista de um curta-metragem de 30 minutos, filmado em 16 mm e dirigido por Maurício Gomes Leite. *O velho e o novo (Otto Maria Carpeaux)*. Mesclando imagens do passado nazista e da ditadura

---

81 CARPEAUX, Otto Maria. "Introdução". In: *O Brasil no espelho do mundo*. Op. cit., p. 3

82 Idem. "FMI – Fome e Miséria Internacional". *Afirmação*, Maringá, n. 2, out. 1967.

83 BOSI, Alfredo. "Relendo Carpeaux". Op. cit., p. 81.

então vigente, o filme constitui uma espécie de retrato do Carpeaux progressivamente exilado em seu próprio país de exílio, fora dos círculos literários e sem espaço na imprensa tradicional. Em seu tênue enredo, somos também apresentados a Martha, uma jovem estudante de sociologia de 22 anos, interpretada pela atriz Lygia Sigaud, que conecta espectador e biografado a partir do gradual desvelamento deste, para o que contribuem as entrevistas realizadas pela jovem com amigos de Carpeaux como Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima. Em seu desfecho, o filme traz o encontro entre Carpeaux e Martha e um possível diálogo que não se ouve. De acesso difícil, recuperar e disponibilizar *O velho e o novo*, seja na internet ou em mídia física, é tarefa urgente.[84]

A escolha da estudante como figura mediadora não foi aleatória. Desde a década de 1940, Carpeaux – cujos dois primeiros livros foram editados pela Casa do Estudante do Brasil – cultivou o diálogo com a classe estudantil, depositando suas esperanças de futuro político e contribuindo, sempre que requisitado, com os mais diversos jornais de agremiações estudantis (oficiais e alternativos), o que torna a tarefa de rastrear a extensão de sua produção bibliográfica algo praticamente irrealizável. A admiração era recíproca, como se pode notar pela presença de Carpeaux como paraninfo das mais diversas turmas universitárias, acompanhada de discursos diretos e enfáticos, em que a gagueira habitual, por vezes, não parecia constituir entrave.[85] É preciso observar ainda que a abertura para o diálogo da parte de Carpeaux não se estendia apenas aos estudantes ou a seus companheiros de geração, abrangendo toda uma jovem camada intelectual para qual sua figura representava um alicerce ético-literário, na qual se incluem, entre outros, Carlos Heitor Cony, Sebastião Uchoa Leite e Ivan Junqueira.[86] Exemplo marcante da ressonância deste diálogo encontra-se em uma curiosa dedicatória presente na biblioteca pessoal do crítico salvaguardada na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Trata-se de uma edição de *O Inspetor geral*, de Nikolai Gógol, assinada por membros do grupo teatral Opinião,

---

84 Mesmo entre os especialistas, poucos conseguiram assistir ao filme, o que torna a análise feita por Eduardo Gomes Silva presente em sua tese e no artigo incluído nesta edição da *Teresa,* da qual nos valemos para compor este parágrafo, ainda mais relevante.

85 Para uma leitura mais detalhada sobre os discursos de formatura, ver o artigo citado de Eduardo Gomes Silva e o Depoimento de Antonio Candido presentes nesta edição da *Teresa*.

86 Ver, por exemplo, CONY, Carlos Heitor. "Relembrando Otto Maria Carpeaux". *Folha de S.Paulo*, 3 fev. 2006; LEITE, Sebastião Uchoa. "Carpeaux e Alexandria". In: CARPEAUX, Otto Maria. *Reflexo e realidade*. Op. cit., pp. 7-21; JUNQUEIRA, Ivan. "Mestre Carpeaux". In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos – Vol. II*. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, pp. 17-45.

então na faixa dos trinta e poucos anos: Ferreira Gullar, João Das Neves, Denoy de Oliveira, Thereza Aragão e Pichin Piá. Na dedicatória ao crítico de 67 anos, lê-se: "Ao mestre e companheiro Otto Maria Carpeaux".[87]

Os escritos políticos de Carpeaux ainda demandam estudos aprofundados, seja no âmbito de sua inserção no debate de ideias e de resistência cultural, seja em suas especificidades de linguagem e estilo, de apurada concisão e expressividade. Um passo inicial necessário é a republicação destes dois livros de 1965 em edições críticas fartamente anotadas, capazes de contextualizar adequadamente as intervenções à luz dos debates então vigentes e dos referenciais internacionais mobilizados pelo crítico. Outro ponto fundamental é o rastreio e estudo de suas publicações políticas na imprensa alternativa,[88] bem como uma descrição minuciosa dos ciclos de sociabilidade[89] experimentados por ele como partícipe de publicações oposicionistas como – além das mencionadas anteriormente – o jornal *Opinião (*1972-1977*)*, a revista *Argumento* (1973-1974) e as publicações e projetos editoriais das editoras Civilização Brasileira e Paz & Terra.

A partir disso, talvez possamos compreender melhor as tensões do pensamento político de Carpeaux, sua abertura para o novo e a disposição eminentemente engajada de seus últimos anos. Encampar uma posição política inequívoca, da qual se fora reticente no passado, não implica um caminho sem volta em direção à esterilidade intelectual. Para alguém intimamente perceptivo ao caráter perverso das ideologias – "São as ideologias de toda a ordem que se opõem à compreensão do mundo", diz ele em "Poesia e ideologia"[90] –, a convicção da escolha política não parece mero deslumbramento ou adesão oportunista. Pelo contrário, tendo-lhe custado o emprego em que se empenhara desde sua chegada ao país, a escolha parece ter algo da sinceridade da poesia, ou seja, "a garantia da concordância entre a ordem interior, pessoal, e a ordem do mundo".[91] Mas

---

87 Marcado por um teatro de protesto e resistência, o grupo surge como reação ao golpe militar de 1964, perdurando até 1982. Levou ao palco uma versão da peça de Gógol em 1967, com direção de Benedito Corsi, cenografia e figurino de Joel de Carvalho, tendo por elenco Suely Franco, Dulcina de Moraes e Thelma Reston.

88 Em *Imagens de Otto Maria Carpeaux*, Eduardo Gomes Silva explora algumas destas publicações. O doutorado em andamento de Thiago Bicudo Castro, pesquisador da Unicamp, toma tais textos como seu objeto, procurando pensá-los em relação à formação do campo intelectual no período 1964-1968.

89 A partir de algumas visitas dos editores à biblioteca do crítico, procurou-se descrever iconograficamente um pouco da sociabilidade literária de Carpeaux por meio da seleção de dedicatórias que ilustram esta edição da *Teresa*. Para uma breve apresentação da biblioteca, ver VENTURA, Mauro Souza. "A biblioteca final: surpresas e revelações". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade,* v. 63, 2007, pp. 26-35.

90 CARPEAUX, Otto Maria. "Poesia e ideologia". In: *Origens e fins*. Op. cit., p. 32.

91 Ibidem, p. 35.

tal ordem é de feitura contínua e não guarda semelhanças com a que se procura falsamente legitimar. A construção dessa ordem é tarefa de todos, incluindo o "brasileiro naturalizado que escolheu esta terra para viver nela, trabalhar nela e ficar, um dia, nela sepultado".[92]

6. DIALÉTICA DA LITERATURA BRASILEIRA

O ensaio liminar que marca o arquear-se do político sobre o literário na crítica de Carpeaux foi publicado fora do Brasil, em 1967, em um dossiê sobre o país organizado por Celso Furtado para a revista francesa *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean-Paul Sartre. Além dos ensaios de Furtado e Carpeaux, a edição apresenta contribuições de Hélio Jaguaribe, Francisco C. Weffort, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, J. Leite Lopes, Jean-Claude Bernadet e Antônio Callado. O texto de Carpeaux, "*La littérature brésilienne: Du bovarysme à l'engagement*"[93] – que, junto com o restante do dossiê, foi rapidamente traduzido para o português e para o alemão[94] – principia por estabelecer a imanência política das literaturas latino-americanas, cujo efeito negativo é o de reduzi-las, no âmbito de seu interesse e exegese por um público estrangeiro, à dependência do noticiário político: "Todas as literaturas latino-americanas são essencialmente políticas. É um fato de consequências dolorosas. Produz outro fato, intrinsecamente estúpido: que o interesse do mundo pelas letras deste continente é provocado ou estimulado pelas convulsões políticas do mesmo".[95]

Carpeaux crê que, no caso brasileiro, em algum momento este interesse rasteiro dará lugar ao anseio por compreender a expressão mais completa do país, "sua literatura", estando já disponíveis os meios para tal empresa mediante o alargamento das traduções de autores nacionais. Os equívocos, no entanto, são legião: "os romances e novelas do nosso contemporâneo Guimarães Rosa, expressões de um mito do *hinterland* bárbaro e arcaico, foram saudados como desmentido, enfim,

---

92 Idem. "Introdução". In: *O Brasil no espelho do mundo*. Op. cit., p. 3

93 Idem. "La littérature brésilienne: Du bovarysme à l'engagement". *Les Temps Modernes*, n. 257, Paris, Gallimard, oct. 1967. Embora não seja um texto inédito, a importância e atualidade de suas questões nos parece justificar sua republicação (em português) nesta edição da *Teresa*, feita com o intuito de reincorporá-lo ao corpus ensaístico de Carpeaux. Uma breve análise deste texto, valendo-se da versão francesa, encontra-se no mestrado pioneiro de Maria do Carmo Malheiros Waizbort (*Um diálogo crítico*: *Otto Maria Carpeaux e as "ciências do espírito"*. Op. cit., pp. 87-95).

94 Idem. "Dialética da literatura brasileira". In: FURTADO, Celso. *Brasil: tempos modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, pp. 157-168; Idem. *Dialektik der brasilianischen Literatur*. In: FURTADO, Celso. *Brasilien Heute*, Athenaeum Verlag, 1971.

95 Idem. "Dialética da literatura brasileira". Op. cit., p. 157.

às informações sobre o desenvolvimento industrial do Brasil e de suas grandes cidades." Outra parte do problema estaria no gesto de selecionar o que deve ser traduzido, escolha que se deve amiúde a conluios diplomáticos e personalistas.

Entram aqui questões fundamentais enfeixadas na parte brasileira de *Livros na mesa*: valor literário, contribuição à literatura mundial, autenticidade. No primeiro caso, Carpeaux observa que "Não há literatura no mundo, por menos conhecida que seja, que não tenha criado certos valores específicos que não se encontram assim em outras línguas".[96] Tal questão aparecera em "Problemas de história literária brasileira" (1959),[97] em que, discorrendo sobre as então recentes obras de Afrânio Coutinho (*A literatura no Brasil*) e Antonio Candido (*Formação da literatura brasileira*), Carpeaux não encampa plenamente o conceito de sistema literário, optando por pensar a literatura brasileira a partir da ideia de um equilíbrio entre o que é "especificamente literário" e o que é "especificamente brasileiro". Diante da falência de uma estética dogmática, o crítico propõe a possibilidade de valorizar a literatura nacional pelo viés comparativo "como faria um estrangeiro suficientemente informado", chegando a um entendimento dialético por meio da "sincronização das fases estilísticas da evolução da literatura universal e do espírito diferente das línguas". As obras mais significativas nesse sentido seriam as que implicam uma contribuição brasileira à literatura universal e, se para Carpeaux elas parecem se avolumar a princípio na poesia, a prosa nacional também se impõe como problema crítico – vislumbrado na obra de Euclides da Cunha e na "contribuição originalíssima" do contemporâneo Guimarães Rosa – pela difícil distinção entre os valores estéticos e os propriamente brasileiros que acaba por exigir uma apurada conjuminação das instâncias crítica e historiográfica dos estudos literários.

Uma contribuição original, entretanto, não implica autenticidade. Se o termo descolou-se da crítica histórica em sua verificação de autoria, e também do biografismo que anseia pela sinceridade autoral, na América Latina "a questão da autenticidade se refere a literaturas inteiras, globalmente".[98] Experimentando uma falaciosa independência política,

96 Ibidem, p. 161.

97 Idem. "Problemas de história literária brasileira". In: *Ensaios reunidos – Vol. I*. Op. cit., pp. 845-848.

98 Idem. "Dialética da literatura brasileira". Op. cit., p. 161.

refém da economia de suas metrópoles, os países latino-americanos devem também se questionar quanto à independência cultural: seria esta cultura efetivamente nossa ou ela apenas exprime "nossa situação de habitantes de colônias?".

No caso brasileiro, trata-se, para Carpeaux, de uma "tomada de consciência histórica", vital em um país que carece de historicidade estrutural. Em uma sociedade construída sobre o imóvil alicerce latifundiário, a própria literatura, enquanto expressão desta estrutura a-histórica (i.e., sem movimento dialético), é incapaz de qualquer historicidade real: "há apenas uma oscilação permanente entre um tradicionalismo falso e um vanguardismo tampouco autêntico".[99] Enfileirando exemplos de vanguardismos que acabaram por se formalizar – do romantismo ao modernismo –, Carpeaux pondera, por exemplo, até que ponto a aparente "independência linguística" de Guimarães Rosa, radicalizando as conquistas precedentes de Mário de Andrade, não indicia de fato uma nova modalidade servil, reflexo de "experimentos análogos, feitos no mundo inteiro: Joyce, Michaux, Gadda, Arno Schmidt".[100]

Na sequência, Carpeaux articula o núcleo da argumentação, presente de forma marcada no título em francês, o pêndulo entre *bovarysmo* (ou colonialismo) e engajamento: "[a literatura brasileira hoje] oscila entre o desejo vanguardista de ser internacional (e exportável) e o desejo regionalista de ser "nacional" (e traduzível)". A constituição de uma literatura efetivamente brasileira, para Carpeaux, afrontaria o imobilismo estrutural do país e o próprio *status* social de seus praticantes.[101] Tal dilema, no entanto, enfrenta uma imposição mais rígida pelos donos do poder. A possível construção de uma literatura nacional autêntica esbarra na ideologia tecnocrata-militar, importada sem concessões, que se afigura como "o último avatar do 'bovarysmo'. É mais uma forma do colonialismo. Sob esse regime a literatura brasileira tem de perder as esperanças de se tornar autêntica."[102]

Não se pode esquecer que Carpeaux escreve aqui para um público estrangeiro, o que o faz retomar questões que seus leitores brasileiros já estavam familiarizados. No entanto, como nota Maria do Carmo Malheiros Waizbort, "às vezes, ele critica aspectos da cultura brasileira

99 Ibidem, p. 162.
100 Ibidem, p. 163.
101 Ibidem, p. 164.
102 Ibidem, p. 166.

como um estrangeiro; outras, defende-a como um brasileiro",[103] traslado que, como vimos, é marca distintiva de seu ofício crítico. Quando traduzido para o português, o texto teve o título alterado para "Dialética da literatura brasileira", pondo em foco um termo fundamental do vocabulário crítico de Carpeaux, frequentemente mal compreendido. Como propõe Ventura, a *forma mentis* em Carpeaux não é o *parti pris* hegeliano, mas a "ambivalência das análises e o sentimento dos contrários".[104] Sua dialética, portanto, deriva de "um movimento de pensamento e uma tensão conceitual que conduzem à ideia de ágon, de conflito trágico enquanto marca da condição humana". Ao historicizar a literatura brasileira, Carpeaux alega que ela não tem história. Tal ausência, por sua vez, decorre da incompreensão agônica de parte desta literatura quanto à sua dependência neocolonial.[105] Com certo travo amargo, mas não de todo reticente, a pungência dos versos de Drummond – cuja poesia possuía valor eminentemente pessoal para Carpeaux – soa como recorrente staccato ao longo do ensaio: "Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?".[106]

Há, entretanto, algo que existe concretamente e precisa ser combatido: "Como adversário do novo regime não lhe posso negar, todavia, uma qualidade: é uma realidade." O jugo dessa realidade tem-se feito excessivamente danoso, chave explicativa que impede a abertura de vias alternativas: "a miséria do povo é a realidade e os conservadores dizem que sempre foi assim e por isso sempre será assim; o analfabetismo é a realidade, mas a revolução social também foi uma realidade, embora a curto prazo, e agora a ditadura militar é a realidade."[107] Contra a opressão da realidade, Carpeaux divisa o possível:

---

103 WAIZBORT, Maria do Carmo Malheiros. *Um diálogo crítico*: *Otto Maria Carpeaux e as "ciências do espírito"*. Op. cit., p. 88.

104 VENTURA, Mauro Souza. "Trajetória e legado de Otto Maria Carpeaux". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade,* v. 63, 2007, pp. 19-20.

105 Sobre o imbricamento e dissonância entre independência literária e política, ver esta importante observação de Roberto Schwarz a respeito de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido: "Por um lado, enquanto tarefa, [Candido] considera que a etapa da formação está concluída e que seu prisma já não tem razão de ser: a literatura brasileira existe e a rarefação da vida colonial foi vencida. Não obstante, em outro âmbito, a formação do país independente e integrado não se completou, e é certo que algo do déficit se transmitiu e se transmite à esfera literária, onde a falta de organicidade, se foi superada em certo sentido, em outro continua viva. Esta posição distanciada, mas não por completo, que de fato existe no livro em relação ao movimento de formação, representa um modo real e apropriado de consciência histórica" SCHWARZ, Roberto. "Os sete fôlegos de um livro". In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 62-63.

106 ANDRADE, Carlos Drummond. "Hino nacional". In: *Nova Reunião: 23 livros de poesia - Volume 1.* Rio de Janeiro: BestBolso, 2009, p. 64.

107 CARPEAUX, Otto Maria. "Dialética da literatura brasileira". Op. cit., pp. 166-167.

> A literatura brasileira, como realidade, tem o ativo de alguns grandes escritores e obras; e hoje, de um número apreciável de talentos notáveis, na poesia, na ficção, no ensaio – enfim, ela exista; o passivo é a falta de autenticidade dessa literatura como fenômeno global. Um ativo semelhante não poderia ser previsto para o futuro – quem o poderia prever? Mas pode-se prever a possibilidade de transformação da literatura brasileira em expressão autêntica da nação, eliminando-se o falso elitismo (e eliminando-se, também, o falso populismo literário), mesmo ao preço de a futura literatura brasileira se parecer tão pouco com a do passado como a literatura russa atual se parece com a do Século XIX.[108]

Esta refundação da literatura brasileira, que a fará constituir-se como efetiva expressão da consciência nacional, não pode se realizar de forma isolada, dependendo ativamente de sua integração ao mundo e à república mundial das letras "por seu próprio esforço". Mas se esta literatura encontra-se intimamente entranhada à realidade então constituída, sua perda pode ser passo necessário. E, acrescenta Carpeaux, "mesmo se não houvesse literatura nenhuma, não seria melhor perdê-la como realidade e guardá-la como possibilidade?" Para que a pré-história do país chegue a termo, é preciso alterar a realidade. Contra um sentido de inautenticidade cultural e, como veremos, uma sensação crescente de esfacelamento da literatura a que tanto se dedicara, o fecho do ensaio de Carpeaux deposita uma confiança vicária na resistência do corpo estudantil brasileiro, "esses estudantes admiráveis que sempre foram a verdadeira vanguarda da nação".[109]

Ensaio fundamental para compreender a liga orgânica entre política e literatura na obra de Carpeaux, e direcionado ao vasto mundo a que o país precisa amealhar-se, "Dialética da literatura brasileira" delineia em seu percurso argumentativo movimento análogo ao que crítico crê ser a melhor descrição de sua trajetória, a passagem do pensamento à ação, como confidenciado a Alfredo Bosi a partir da leitura deste parágrafo da *História concisa da literatura brasileira*, que também é seu fecho:

> A maturidade do grande crítico não o levou a um augusto fechamento sobre a própria obra. Nos últimos anos (ver *O Brasil no espelho do*

---

108 Ibidem, p. 167.
109 Ibidem, pp. 167-168.

mundo e *A batalha da América Latina*) realizou lucidamente aquela passagem da teoria à prática que para o velho hegeliano Croce era o destino de todo o espírito que ousou pensar para agir em consonância com o Espírito.[110]

7. OS ANOS FINAIS: 1971-1978

A despeito de sua formalização lapidar na coletânea de "despedida", a ideia de um abandono completo da literatura em prol da atuação política por Carpeaux fez-se menos absoluta que relativa. Em meio à busca contínua por diversos lugares de dizer, redefinidos à medida que o jugo arbitrário da censura se impunha, Carpeaux continuava, ainda que em menor intensidade, escrevendo, pensando e respirando literatura.

Em 1971, o crítico publica uma longa apresentação da obra de Ernest Hemingway, composta para um livro da coleção "Tempo, vida e obra" da editora Bruguera em parceria com o Instituto Nacional do Livro, contendo excertos das narrativas mais famosas do autor norte-americano: *O sol também se levanta, Por quem os sinos dobram, Adeus às armas*, *Paris é uma festa* e *O velho e o mar*. Carpeaux principia rememorando a dor da perda do escritor dez anos antes, "amigo de muitas horas e de vida inteira", assim como sua impressionante disseminação entre leitores diletantes e especializados em uma época enfaticamente "cansada de literatura".[111] A preferência do crítico por *Adeus às armas* dá-se, em grande medida, pelo fato de que nessa obra "o verdadeiro classicismo se caracteriza pela subordinação do romantismo inato e invencível à capacidade de suprimi-lo e de dizer, no entanto, sem ares acadêmicos, algo de novo".[112] Ombreando-se com diversos mestres do conto, abrindo possibilidades não de todo exploradas, uma das marcas distintivas de Hemingway, para Carpeaux, é o recurso ao *understatement*, "o esforço para dizer sempre o que se pensa com o mínimo de palavras [...] não deixando perceber a emoção íntima".[113]

---

110 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2012, p. 532. Em carta a Bosi, data de 31 de dezembro de 1970, escrita após uma primeira folheada no então recém-publicado livro, diz Carpeaux: "Você me perdoará!, querido Bosi, a vaidade de também ter lido as páginas que você me dedicou me comoveram muito, naturalmente; e inspirou-me a maior satisfação a frase final, tão bem redigida, sobre a passagem do pensamento à ação. Em cima da nossa boa amizade pessoal, é este movimento, do pensamento à ação, que nos une. E que assim seja." In: MASSI, Augusto; GIMENEZ, Erwin Torralbo; MAZZARI, Marcus Vinicius; MOURA, Murilo Marcondes de. (Orgs.) *Reflexão como resistência: Homenagem a Alfredo Bosi*. São Paulo: Companhia das Letras; Edições Sesc, 2018, p. 25.

111 CARPEAUX, Otto Maria. "Vida, obra, morte e glória de Hemingway". In: *Ensaios reunidos – Vol. II*. Op. cit., p. 848.

112 Ibidem, pp. 860-861.

113 Ibidem, p. 890.

Assinalando a “morte pela violência” como núcleo vivo de sua obra, Carpeaux sublinha que essa contenção emotiva em nome da expressão precisa não implica a elisão de todo enlace afetivo entre o escritor e sua criação, pois se há uma verdade que emerge da leitura contínua dos escritos do norte-americano é a de que o “ficcionista precisa ter sentido aquilo que inventa; mas não precisa tê-lo experimentado”.[114]

Entre 1971 e 1975, Carpeaux atua como colaborador da *Enciclopédia Mirador Internacional*, dando continuidade, em certo sentido, ao trabalho desenvolvido junto à *Grande Enciclopédia Delta-Larousse* na metade final dos anos 1960, sempre como braço direito do amigo Antônio Houaiss. Embora os verbetes não estejam em geral assinados, é possível perceber marcas de seu estilo e de suas afinidades eletivas em entradas que certamente lhe eram caras, como “Joseph Conrad” ou “Jacob Burckhardt”. O estudo mais aprofundado e rigoroso sobre este tipo específico de trabalho intelectual, que inevitavelmente exigirá copiosos cotejos com seus ensaios, constitui um ponto cego na fortuna crítica de Carpeaux.

Entre 1972 e 1978, a revista *Manchete* publicou mais de 200 artigos pertencentes a uma seção chamada “As obras-primas que poucos leram”, cujo foco privilegiava livros bastante conhecidos, mas efetivamente pouco lidos. Entre os colaboradores, havia nomes de monta como Antônio Houaiss, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Josué Montello, Vianna Moog, Raymundo Magalhães Júnior, Lêdo Ivo e o jovem Ruy Castro. Carpeaux foi responsável por grande número destes artigos, apresentando ao leitor obras de Cervantes, Zola, Thomas Mann, Conan Doyle, Chesterton, Flaubert, Bocaccio, Dickens, Hans Christian Andersen, entre outros, incluindo algumas não tão conhecidas assim, como *O anjo azul*, de Heinrich Mann, e *Bubu de Montparnasse*, de Charles-Louis Philippe. Três décadas depois, a escritora Heloisa Seixas reuniu a maior parte destes textos em quatro volumes publicados entre 2005 e 2006 que adotam o título da seção. Em breve prefácio, a organizadora indica que os escritos de Carpeaux, com sabor de prosa amiga, digressões aparentemente desconexas e uma quantidade impressionante de informações, não deixam de instilar certos comentários políticos, sobretudo no caso de autores e obras de posicionamento ostensivamente conservador, contrários às suas convicções.[115]

---

114 Ibidem, p. 864.

115 SEIXAS, Heloisa. “O mundo da palavra”. In: *As obras-primas que poucos leram, vol. I.* Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 10. A importância destes textos tardios de Carpeaux, sobretudo no que se refere à revisão de leituras precedentes do próprio crítico, pode ser vista no ensaio de Fábio de Souza Andrade, sobre Carpeaux e Beckett, e no estudo sobre as leituras de Henry Miller feitas por Carpeaux, de Aline Novais de Almeida e

No texto que abre o primeiro desses volumes, datado de 23 de dezembro de 1972, Carpeaux se debruça sobre *O castelo*, de Franz Kafka, mesclando de forma inusual o dado autobiográfico à interpretação crítica por meio da inserção de excertos de "Meus encontros com Kafka", curioso relato sobre sua relação com a vida e obra do autor d'*A metamorfose*, um então quase completo desconhecido que chegou a conhecer pessoalmente em Viena. Na leitura do romance, Carpeaux observa a relação entre a intensificação de um estilo friamente realista e o fortalecimento das forças irracionais na trama novelística, discrepância que fomenta uma aura de ambiguidade permanente entre o inesperado do evento e o despojado do relato. Percebendo que "O homem de nossos dias vive sacudido pela angústia kafkiana, mas não reconhece nem quer reconhecer a natureza religiosa dessa angústia",[116] Carpeaux discute algumas abordagens religiosas desta obra, como a judaica – acertada, mas restritiva – e, via diálogos com Pascal e Kierkegaard, a cristã. Ato contínuo, o crítico propõe uma interpretação "austríaca", que incorpora uma nota ao rés do chão ao pensar *O castelo* no âmbito de uma sátira ao feudalismo e ao excesso burocrático presentes nos latifúndios aristocráticos da Boêmia, então província da monarquia dos Habsburgo. Por fim, antes de retornar ao relato pessoal, dando notícia de sua ida em junho de 1953 a Kierling, cidade nos arredores de Viena, em busca da casa de saúde em que Kafka morreu, Carpeaux acrescenta uma nota "puramente humana" ao seu percurso hermenêutico: "Talvez seja necessário ler as obras de Kafka literalmente. Sua obra é o espelho da existência humana."[117]

Em 1977, Carpeaux dedica-se a fazer correções e ampliações para uma nova edição da *História da literatura ocidental*, que começaria a ser publicada no ano seguinte pela editora Alhambra, de Joaquim Campelo Marques, perdurando até 1982. Ainda em 1977, visita pela última vez o Velho Continente, experiência que motiva a escrita de uma série de quatro crônicas de viagem para a *Manchete*. Na terceira, "Viena, 40 anos depois", Carpeaux delineia um retrato complexo de sua cidade natal em que a imponência do novo, irreconhecível, não impede a ressurgência dos "espectros do passado", acompanhados de um sentido agudo de isolamento: "nunca na vida me senti tão solitário nessa cidade que foi

---

Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, ambos presentes nesta edição da *Teresa*.

116 "*O castelo* de Franz Kafka". In: SEIXAS, Heloisa (org.). Op. cit., p. 26.

117 Ibidem, p. 28.

minha cidade". A confusão arquitetônica de estilos artísticos, a vocação cosmopolita e multiétnica da cidade, a negação mortal de todos os clichês – "Sim, senhor, sou de Viena, mas pelo amor de Deus, não me falem em valsas nem em psicanálise" –; tudo contribui para o olhar difuso do "filho pródigo" já septuagenário, cujo relato entremeia saborosas anedotas da juventude intelectual vienense do início do século e o desencanto irredimível diante do que se perdera: "Viena é hoje o monumento dos mortos e o cemitério dos vivos."[118]

Se sua relação com Viena passa por certa revisão de valores, gesto tão estimulado por ele no ofício crítico, outro de seus últimos textos também promove um acerto de contas com um dos maiores nomes da literatura brasileira, cuja obra, inusitadamente, jamais se convertera em objeto ensaístico para Carpeaux: "Guimarães Rosa era meu amigo pessoal. Não posso dizer isso sem sentir, no foro íntimo, um sentimento de culpa." Escrevendo seu nome pela "primeira vez" após dez anos de sua morte, tal sentimento parece derivar da percepção de que em cada novo livro enviado e dedicado pelo autor mineiro havia o anseio subjacente de que o crítico escrevesse sobre ele. Questionando-se sobre essa recusa, Carpeaux confessa:

> Nunca duvidei do fato de Guimarães Rosa ter sido um escritor extraordinário. Mas justamente sua importância muito acima do comum me inspirou uma preocupação, que cresceu com sua fama no mundo lá fora: *Grande sertão: veredas* é um panorama mítico do Brasil. E eu tinha medo, ainda tenho medo que esse mundo lá fora, que o admira, pudesse confundir essa mitologia com a realidade brasileira de hoje que exige todo nosso esforço – literário e extraliterário – para que seja radicalmente mudada.[119]

---

118 Idem. "Viena, 40 anos depois". *Manchete*, n. 1341, Rio de Janeiro, 31 dez. 1977, pp. 126-131.

119 CARPEAUX, Otto Maria. "Guimarães Rosa: 19 de novembro de 1967". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19-20 nov. 1977, *Suplemento da Tribuna,* p. 3. Cabe ressaltar que Carpeaux já havia dedicado um brevíssimo texto a Rosa na morte deste, cuja justificativa era semelhante: "É com profunda melancolia que escrevo as presentes linhas. Guimarães Rosa foi amigo pessoal meu. [...] Inibido por dificuldades que me pareciam invencíveis, nunca consegui redigir o artigo desejado. [...] Mas ninguém entre nós pode desejar que o mundo lá fora considere como verdadeiro e único Brasil existente aquele país arcaico, sem passado e sem futuro, do qual a obra de Guimarães Rosa é o grandioso epitáfio." Ver "Guimarães Rosa, um epitáfio", *Jornal do Brasil*, Suplemento do Livro, 16 dez. 1967, p. 4. Já em outro artigo, coetâneo do que estamos comentando – e que pode ter sido o último artigo escrito pelo crítico – , Carpeaux desenvolve um pouco mais essas questões, fechando o artigo com nota similar: "Nem devem os estrangeiros acreditar nisso. Esta repercussão, muito involuntária, da obra de Guimarães Rosa, é preciso combatê-la: para que nenhuma ilusão estética sirva de pretexto para atrasar uma libertação que já tarda." Ver "A repercussão de Rosa", *Módulo*, Rio de Janeiro, abril-maio 1978, pp. 34-35. Agradeço a Eduardo Zomkowski pela generosa indicação destes três textos.

Desdobrada em outras preocupações, como uma eventual onda de imitação por novos escritores ou o estudo excessivo da obra a partir da moda estruturalista então em ascensão – atenuadas, no entanto, pela certeza de que "Guimarães Rosa sobreviverá a essa moda e a todas as modas" –, a justificativa de Carpeaux, a meu ver, instaura mais dúvidas do que respostas.

A internacionalização da obra de Rosa é algo que tomará forma apenas a partir dos anos 1960, encaminhada pela tradução de seu único romance para o inglês, com o título de *The Devil to Pay in the Backlands* (1963). A preocupação com o "panorama mítico", no entanto, ainda anima certas disputas da crítica rosiana quanto à dimensão progressista ou reacionária da obra do autor, oscilando também entre uma leitura pendente ao esotérico e o enraizamento histórico ostensivo.[120]

A pergunta que cabe aqui, talvez, seria: por que Carpeaux não escreveu para o público brasileiro sobre estas questões, explicitando seus receios? Ou mesmo para um público estrangeiro, desarmando essa provável "stock response" mitificante? A resposta parece estar na afirmação de que "a realidade brasileira de hoje que exige todo nosso esforço – literário e extraliterário", como a reforçar a ideia de que o círculo da literatura já se fechara para ele. Mas ela ainda não explica a ausência de resenhas de primeira hora (ou mesmo um pouco atrasadas) sobre *Sagarana* (1946) e *Grande sertão: veredas* (1956), obras publicadas quando a dedicação à crítica literária ainda norteava suas atividades.[121]

Um olhar mais atento ao conjunto de artigos do crítico permite divisar a presença de nomes pouco conhecidos, como a resenha em primeira mão de *João Abade* (1958),[122] de João Felício dos Santos, em contraste com ausências marcantes, como as de João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. O início do texto sobre Rosa, escrito após um trabalho de luto de uma década, erige-se como uma elegia por toda uma literatura:

> Nunca teria pensado que eu chegasse, um dia, a comemorar a morte de tantos amigos de minha primeira hora no Brasil: Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Graciliano Ramos, José Lins do rego, Marques Rebelo, Jorge de Lima, Augusto Meyer, Otávio Tarquínio e Lúcia Miguel

---

120 Entre muitos exemplos, poder-se-ia apontar, no primeiro caso, o livro de Francis Utéza, *JGR: Metafísica do Grande Sertão* (Edusp, 1994), e, no segundo, o estudo de Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa* (Editora Unesp, 2004).

121 Retomaremos tal questão em breve em um artigo sobre a presença ausente de Guimarães Rosa na crítica de Carpeaux.

122 "Canudos como romance histórico", *O Estado de S. Paulo,* 29 nov. 1958. O texto encontra-se recolhido em *Ensaios reunidos – Vol. II.* Op. cit.

> Pereira, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Astrogildo Pereira, Santa Rosa, Cândido Portinari, Aníbal Machado, Brito Broca, tantos outros, – sinto dolorosamente com o verso do velho poeta inglês: "All, all are gone, the old familiar faces".[123]

O pungente ressoar dos versos de Charles Lamb – do qual só escapara Drummond,[124] ainda atuante naquele momento – evoca um outro sentido de exílio, não apenas pessoal ou marcadamente político, presente na convicção de que todo um corpus literário, sobretudo o da "gloriosa época da literatura brasileira entre 1930 e 1945", se esvaíra.[125] Mais do que perscrutar os motivos de tal ausência, cabe lamentar que Carpeaux não tenha tido condições de escrever sobre tais autores, sobretudo Rosa, cuja obra postula questões que a crítica movente de Carpeaux poderia ter discutido de forma original.

O ano de 1978 testemunha, em meados de janeiro, a internação de Carpeaux no hospital Pró-Cardíaco por conta de um enfarte. Nos quinze dias em que permaneceu internado, a ocorrência de um segundo enfarte, seguido de enfisema, complicações renais e uma pneumonia dupla fizeram esmaecer a prodigiosa memória em que se agarrava para manter a lucidez. Carpeaux falece em 3 de fevereiro, uma sexta-feira de carnaval, aos 77 anos.[126]

Os meses subsequentes registraram importantes tributos ao crítico. Além de diversos obituários, Carpeaux recebeu uma importante homenagem pública no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro em 6 de março, contando com o casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres como mestres de cerimônia que, além da leitura de depoimentos e poemas, dramatizaram a fuga europeia, o exílio e a incorporação de Carpeaux ao Brasil,[127] fato que por si mesmo atesta a importante dimensão pública

---

123 CARPEAUX, Otto Maria. "Guimarães Rosa: 19 de novembro de 1967". Op. cit.

124 A acurada leitura de Carpeaux sobre o poeta serve como acicate para o artigo de Alcides Villaça presente nesta edição da *Teresa*.

125 CARPEAUX, Otto Maria. "Suma de época", cit., p. 905. Perguntado, em 1976, sobre o aprimoramento da crítica literária no país desde que chegara, Carpeaux contrasta-a com uma queda de qualidade das manifestações literárias, reduzidas a expressões individualistas: "Entre o Rio de Janeiro de 1945 e o de hoje, a diferença de compreensão crítica é quase incomensurável, no sentido de uma elevação de nível. Mas não quanto à manifestação literária. Nesse ponto, o Brasil de hoje é inferior ao de 45. Pense no Estado Novo: a literatura brasileira era a de Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Graciliano e outros. E hoje? A diferença é grande. Naquela época havia uma literatura brasileira. Hoje há talvez um número maior de poetas, ficcionistas e ensaístas de bastante talento. Mas não existe uma literatura, um *corpus*, neste momento." Ver "Entrevista – Otto Maria Carpeaux". Op. cit.

126 Para um relato mais detalhado dos últimos dias de Carpeaux, ver a tese de Eduardo Gomes Silva, *Imagens de Otto Maria Carpeaux*, cit. De acordo com Zenir Campos Reis, que entrevistou a viúva, a morte de Carpeaux teria sido "antecipada pela necessidade de usar tranquilizantes." Ver REIS, Zenir Campos. "Um começo: *Ensaios reunidos*, de Otto Maria Carpeaux". *Teresa,* n. 3, 2002, p. 293.

127 A montagem dos textos foi organizada por Francisco Rodrigues, Mauro Gama e Sebastião Uchoa Leite e, posteriormente, reproduzida no número em homenagem ao crítico de *Ensaio de Opinião* (Rio de Janeiro: Paz

adquirida pelo crítico. Em julho, Carpeaux foi capa do décimo e último número da importante revista literária *José*, contendo depoimentos de Drummond, Houaiss, Aloysio Branco, Gastão de Holanda, José Guilherme Mendes, Mauro Gama e Sebastião Uchoa Leite em memória do crítico, que comparecera também no número de estreia da revista, dois anos antes, com uma importante entrevista na qual ostensivamente afirmava – inclusive por meio de interrupções frequentes às perguntas – sua divisa ético-crítica: "Meu esforço foi sempre o de evitar a imprecisão."[128]

Mais adiante em 1978, dois livros seus são lançados. O primeiro, *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*, é uma biografia intelectual de um dos maiores nomes do pensamento católico brasileiro, nome que Carpeaux já conhecia antes mesmo de chegar ao Brasil e que foi também, como conta, "o primeiro brasileiro que conheci pessoalmente".[129] No âmbito específico da atuação como crítico literário, Carpeaux valoriza em Alceu algo que também lhe é caro: o equilíbrio entre o julgamento dos autores contemporâneos e o trabalho incessante de reavivamento do cânone, incluindo a importante tarefa de "ressuscitar autores injustamente esquecidos".[130] Além disso, se Alceu parecia prezar demasiadamente a mensagem das obras em detrimento da forma, foi dos primeiros a notar o excessivo esteticismo modernista, prenunciando o famoso *mea culpa* de Mário de Andrade em "O movimento modernista".[131] Por fim, cabe destacar a percepção geral de Carpeaux de que Alceu constituía-se, no momento da escrita do livro, em "uma bandeira" cuja voz se levanta para exigir "o direito de todos os cidadãos brasileiros a um padrão de vida digno de criaturas humanas" bem como "a humildade das autoridades que existem para servir-nos em vez de dominar-nos conforme seus arbítrios e desmandos".[132]

O segundo livro póstumo é a coletânea *Reflexo e realidade* (1978) que traz 34 dos melhores ensaios escritos por Carpeaux. Em geral, o

---

& Terra, 1978).

128 "Entrevista – Otto Maria Carpeaux". Op. cit.

129 CARPEAUX, Otto Maria. *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*. Op. cit., p. 11.

130 Ibidem, p. 33.

131 Ibidem, p. 38.

132 Ibidem, p. 43. O mesmo livro traz, ainda, uma excelente entrevista com Alceu, Antônio Houaiss e Antônio Callado, realizada em 27 de abril de 1978 com intuito de relembrar sua convivência com Carpeaux. Entre muitas observações interessantes, vale salientar o entusiasmo com que Carpeaux realizava suas tarefas; o "imperialismo da cultura" presente em sua herança austríaca; uma angústia recorrente, uma "enorme tendência às paixões" que o levava a dilaceramentos contínuos; e, não menos importante, um amor profundo pelo Brasil aliado à consciência profunda de suas mazelas estruturais.

conjunto de textos não é muito diferente do que vemos em *Vinte e cinco anos de literatura* (1968), cabendo destacar pequenas joias exclusivas e recentes como "Sade, nosso contemporâneo", "O ponto de vista de Gógol", "Ex oriente lux" e "O romance como poema e a ditadura como realidade". Coube ao poeta e crítico Sebastião Uchoa Leite assinar o prefácio do volume, "Carpeaux e Alexandria",[133] uma das melhores introduções à riqueza do ensaísmo de Carpeaux. Propondo uma "defesa de Carpeaux contra seus entusiastas", o prefaciador destaca a variedade de métodos e a recorrência de certos procedimentos, entre os quais a reciclagem temática que se faz não apenas forma, mas também conteúdo. A introdução valoriza ainda o viés prosaico de sua crítica, em flagrante oposição à "idolatria do monumento intelectual", interessando-se por temas menores como o "Destino do romance policial" ou a cena do porteiro em *Macbeth* ("As bruxas e o porteiro"), em que "o trivial irrompe como elemento de perturbação do trágico". Por meio de uma leitura afiada e certeira, Sebastião Uchoa Leite nos desvela o cerne vivo da crítica de Carpeaux que, em sua fragmentariedade de mosaico, debruça-se sobre "a interpretação da realidade ao nível simbólico das linguagens (a literatura, o pensamento, os mitos), constantemente referida a um nível concreto e histórico", marca de uma crítica dotada de uma dimensão combativa e simultaneamente ética, crítica de "entranhada afetividade":

> Mais ensaísta do que historiógrafo, Carpeaux escreveu sobre muitos autores e temas. Ensaísmo politemático e frequentemente dispersivo. Menos *scholar* do que diz, nunca se recusou ao tema do momento, como se vê sobretudo em *Presenças* e *Livros na mesa*. Nada do que escreve é de um erudito indiferente, e por isso é menos intenso o que escreveu *contra*, nessa crítica de entranhada afetividade. [...] Esclarecer problemas, estabelecer distinções e paralelos, salvar nos autores, mesmo no que parece inaceitável, a sua lição (vide os ensaios sobre Vico, Machiavelli, Casanova, Swift etc.), o que está vivo.[134]

*

Parte constitutiva da lição de Carpeaux, a despeito das agonias do presente experimentado em seus anos derradeiros, é a crença vital de que

---

133 LEITE, Sebastião Uchoa. "Carpeaux e Alexandria". In: CARPEAUX, Otto Maria. *Reflexo e realidade*, cit., pp. 7-21.

134 Ibidem, p. 16.

o espírito – e a cultura – a tudo sobrevive. Cabe auscultar os profetas. Falando sobre Vico em seu primeiro livro, ressoa a voz do exilado não plenamente integrado ao novo país e cujo passado político ainda lhe iria causar incômodos e desconsolo:

> Num tempo em que a gente é interrogada, em cada esquina, sobre a que partido pertence Vico teria tido a coragem de passar sem ouvir a pergunta. Não teria temido o campo de concentração, pois já estava dentro dele, nem o ostracismo, já que o espírito superior o merece. *Passaria por um pessimista excessivo, porque esperava auroras que ainda não resplandeceram*. Submerge-se num passado que se foi, e num futuro que está por vir, pois compreende mais profundamente do que os outros o presente. Por isso mesmo, parece insensível como uma pedra, como a pedra corroída do seu monumento que olha a paisagem histórica, rodeado de crianças inocentes que brincam e não sabem quem era aquele que lhes traçou, a elas também, os implacáveis destinos do futuro.[135]

Trinta anos depois, ao tornar-se colaborador de primeira hora do importante jornal *Opinião*, de ferrenha oposição ao regime militar, Carpeaux publica em seu número de estreia uma homenagem aos 70 anos de Drummond. Retomando observações sobre o vínculo entre prosa e verso na obra do poeta mineiro, e defendendo que sua política possui um valor antes ético que rigorosamente partidário, Carpeaux encerra o texto com uma nota de expectação: “Mas não vamos continuar pessimistas. Não esqueceremos aquela metáfora: a poesia de Carlos Drummond de Andrade também é como um relógio que bate as horas da história, e nem todas as horas não noturnas. ‘Há muitas auroras que ainda não se levantaram’”.[136]

A frase final – retirada do *Rig Veda* indiano e provavelmente colhida pelo autor na epígrafe da *Aurora* (1881) de Nietzsche – ressoa como agudo *leitmotif* que atravessa toda a obra de Carpeaux, da apoliteia presente em Burckhardt e Vico ao engajamento em periódicos de resistência contra a ditadura.[137] O crítico irá vislumbrá-la uma vez mais, transformada, no

---

135 CARPEAUX, Otto Maria. “Vico vivo”. In: *A cinza do purgatório*. Op. cit., p. 55. Grifo meu.

136 Idem. “Drummond, o poeta público”. *Opinião*, n. 1, 6-13, nov. 1972, p. 24. Cabe notar o estreito vínculo entre a imagem da aurora presente neste texto e os famosos versos finais de “A morte do leiteiro”, sobre os quais disse Carpeaux a Drummond, em 8 de novembro de 1944: “Na relação, risquei os poemas que v. já me mandou em outra ocasião (não risquei o “Leiteiro” porque um amigo que aliás muito gostava de encontrar você, me roubou; v. tem ainda um exemplar? as últimas linhas me fazem grande falta).” A carta, acompanhada de uma breve análise de Fabio Cesar Alves e Vagner Camilo, encontra-se presente nesta edição da *Teresa*.

137 A imagem reaparece, em sutis variações, em “*A canção do amor amado – Thiago de Mello*” (*Revista Ci-*

escudo disposto no frontispício do *Dom Quixote* cervantino: *Post tenebras, spero lucem*, ou, segundo a tradução do crítico para o verso do *Livro de Jó* (17,12) da *Vulgata* latina, "Depois das trevas, espero a luz".[138]

Em sua leitura do primeiro dos romances, a frase não tem o sabor de fecho esperançoso, mas articula uma interpretação da obra a partir do agônico binômio aparência-realidade, tensionado pela própria cisão evidenciada por Dom Quixote e Sancho Pança, ambos incapazes, à sua maneira, de distinguir tais instâncias. O caráter intrinsecamente contraditório da realidade, a discrepância entre o aparente e o real, afigura-se para Carpeaux como "tema principal de todo o romance moderno", e o invejável equilíbrio cervantino residiria no humor capaz de superar "dialeticamente essas contradições, mas sem reconciliá-las". Entre reflexo e realidade, o retrato e sua leitura, eis o *locus* habitado por Carpeaux, consciente do caráter provisório das interpretações diante do empenho que as grandes obras literárias reclamam de seu exegeta, bem como da ambiguidade inerente à própria cultura, sujeita ao jugo coercitivo das próprias forças que a animam.[139] Só depois das trevas espera ver-se a luz. E o que subsiste, perdura – realidade sem reflexo – fundam-no os poetas.[140]

GUILHERME MAZZAFERA S. VILHENA é doutorando em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, com pesquisa sobre a crítica literária de Otto Maria Carpeaux.

---

vilização Brasileira, n. 9/10, Rio de Janeiro, set.-nov. 1966, p. 317) e no "Prefácio" de Carpeaux a *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias* (Vozes, 1973, p. 8), de Ecléa Bosi.

138 CARPEAUX, Otto Maria. "Cervantes e o *Dom Quixote*". In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo Ilustrações de Gerhart Kraaz. São Paulo: Círculo do Livro, 1958, pp. 5-18.

139 Em excelente leitura comparativa entre o pensamento de Jacob Burckhardt e Alfredo Bosi, Robert Patrick Newcomb nota uma tensão comum quanto à ideia de que "a cultura é uma força que simultaneamente produz história e é produzida por ela – e, portanto, está firmemente situada no bojo das estruturas de poder temporal, mesmo que exerça concomitantemente uma função moralizadora que aspira removê-la dessa esfera." Como nota o crítico, em Bosi tal questão conduzirá à afirmação do conceito de resistência, referente a textos que "além de cumprirem a importante função política de articular programas de oposição, beneficiam-se esteticamente das tensões ideológicas internas." Ver NEWCOMB, Robert Patrick. "Sobre o signo de um poder maligno: Jacob Burckhardt e Alfredo Bosi." In: MASSI, Augusto; GIMENEZ, Erwin Torralbo; MAZZARI, Marcus Vinicius; MOURA, Murilo Marcondes de. (Orgs.) *Reflexão como resistência: Homenagem a Alfredo Bosi*. Op. cit., pp. 246 e 252-253. De nossa parte, acrescentemos que Bosi, cujo contato com a obra de Burckhardt deu-se via Carpeaux, parece ter subsumido criativamente a noção de pseudomorfose, utilizada recorrentemente por Carpeaux na *História da literatura ocidental* e em alguns de seus ensaios, noção esta que indicia a presença de tensões e desacordos entre os estilos dominantes e as realizações individuais das obras artísticas, redimensionando-a no conceito de resistência, constantemente retrabalhado por Bosi e que se irmana às suas preocupações referentes ao amealhar-se entre estilo e ideologia e à profusa gestação de contraideologias no seio das obras literárias.

140 Referência ao verso "O que perdura porém, fundam-no os poetas", do poema "Lembrança", de Friedrich Hölderlin, evocado por Carpeaux em "A mensagem de Hölderlin" (*Origens e fins*. Op. cit., p. 50).

SITUAÇÃO E PRESENÇA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA

OTTO MARIA CARPEAUX

Entre as atividades espirituais, a crítica literária não é a mais elevada, porém a de mais responsabilidade. A crítica literária pode ser tudo: uma arte verdadeiramente criadora, uma felicidade incomparável de sensibilidade artística, uma direção severa da consciência de uma nação. Muitas vezes o crítico é o advogado, outras vezes, o Ministério Público, e sobretudo o juiz. O que se censura como “disponibilidade” é, no crítico, o desinteresse, a independência de todos os partidos, e o que faz o verdadeiro crítico. Eis porque a profissão de crítico exige, sendo mesmo mais necessário que a inteligência um caráter, um homem.

O caráter faz com que o juiz julgue realmente com justiça, segundo o Código. Mas onde está o código da crítica literária? Crítica pede um critério; mas verdadeiramente não existe um. A fé ingênua nas normas da antiguidade ou nos preceitos de algum esteta de princípios está definitivamente perdida, e a experiência provou que esta fé por si só não preserva dos erros os mais grotescos. A grande *History of Criticism* de George Saintsbury é uma história universal de erros humanos! Todas as normas falharam e, fora das normas, o gosto o mais “*raffiné*” não impediu que Anatole France chamasse o ridículo Hector Malot “o Dostoiévski francês”.

E não existe aí uma palavra para rir. Para todos os homens, que encararem a crítica literária como um assunto sério, a ausência de um critério seguro será um pesadelo que os perseguirá durante a vida toda. O problema é verdadeiramente insolúvel. E o melhor será encará-lo da maneira mais precisa, a fim de determinar as causas. E são precisamente os erros dos grandes críticos que nos instruem mais.

Os maiores críticos que conheço são: Charles Sainte-Beuve e Benedetto Croce. Dois homens que deixaram as suas literaturas diferentes do que as encontraram. Duas competências incontestáveis. Mas que sendo homens, não são naturalmente infalíveis. E o que há de mais notável é que as fraquezas de Sainte-Beuve e de Croce são diretamente opostas. Sainte-Beuve parte do homem e Croce parte da obra, e parece que estes dois métodos levam a triunfos e a derrotas igualmente opostos.

Sainte-Beuve é infalível na literatura do passado. Não estamos sempre conscientes de que vemos ainda toda a história literária francesa pelos

olhos de Sainte-Beuve. Ele tornou a descobrir Ronsard e a Pléiade, ele viu Montaigne e Pascal, Bossuet e os moralistas, Corneille e Racine, Molière e Voltaire, como nós os vemos. Devemos a ele a psicologia de Mme. de la Fayette, a paixão do Abade Prévost e a melancolia de Chateaubriand. Até 1830, ele sabe tudo, compreende tudo, julga tudo. Depois se torna perigoso. Desconheceu Stendhal e desprezou Balzac; negou Flaubert; depreciou Hugo e descuidou-se de Musset; desconheceu Nerval. Aos versos de Baudelaire ele era surdo. A inveja e o rancor deste pequeno grande homem foram a causa sem dúvida. Mas agora é preciso explicar porque Benedetto Croce cai exatamente em lado oposto.

Durante trinta anos, o diretor da revista *Crítica* é o juiz e a consciência da literatura contemporânea. É um iconoclasta. Seu templo tem alguns deuses duvidosos, mas imensamente adorados; Croce é inexorável: ele aponta Fogazzaro e seu catolicismo indeciso; d'Annunzio e a sua nulidade grotescamente paramentada, denuncia toda uma geração corrompida. Por outro lado os talentos os mais ocultos, os mais esquecidos, não lhe escapam: descobre um Gozzano, um Gaeta. Assinala a literatura feminina, uma Aganoor, uma Neera, que até aquele momento só eram conhecidas nos salões, enquanto que Sainte-Beuve nunca se apercebeu da existência de sua contemporânea Marcelline Desbordes-Valmore. Croce é um modelo, mas somente para depois de 1830. Seu grande livro sobre a literatura italiana do século XVII é de primeira ordem, mas de ordem histórica. Como crítico do passado, Croce quase sempre fracassou: brutalmente desconheceu Leopardi e Kleist, fez uma escolha arbitrária das obras de Goethe, e mesmo ousou reduzir a fragmentos a obra de Dante.

Vendo-se estas duas inteligências e essas duas apreciações extraordinárias, temos um enigma cuja solução deve ter alguma relação com o método de Sainte-Beuve de buscar pela psicologia os elos entre o homem e sua obra, e com o método de Croce, de eliminar sucessivamente as sobras não líricas da obra e reduzi-las ao seu fundo lírico. Esta relação possivelmente nos diria qualquer coisa sobre o critério crítico. Mas onde está a relação?

Duas distinções fundamentais se impõem: primeiramente entre a história literária e a crítica literária; depois, entre os dois objetos, dos quais de ambos elas se ocupam: situação e presença.

A diferença entre a história e a crítica resulta da maneira diferente pela qual elas se servem da filologia. Para o historiador, a filologia criou os métodos de estudar o uso da língua de uma época, de um autor. De acordo com uma definição inglesa "o poema é a língua, cheio de sentido

até o fim”; a filologia do historiador estuda esta língua; a filologia do crítico estuda o sentido. Ora, o estudo da língua fornece a situação histórica de um autor e de sua obra; o estudo do sentido fornece a presença, pela qual uma obra se subtrai do tempo histórico e torna-se imortal: sempre presente.

Pela primeira vez, encontramos o problema do tempo. Mas, antes de assinalá-lo, seria bom precisar as coisas.

Na evolução literária, os autores e as obras têm uma situação ou uma presença, ou então ambas. Situação sem presença, isto significa a importância puramente histórica. Presença sem situação é a simples atualidade; o acordo da situação e da presença faz a prerrogativa do gênio. No passado literário, o historiador quer fixar as situações, o crítico realçar a presença. Na literatura contemporânea, onde tudo é presente, o historiador nada tem a fazer. O crítico tenta determinar as situações. Deste modo o historiador e o crítico não se entendem muito bem.

Quando havia um código de normas estéticas este problema não existia. O Código cala. É então que Taine, o historiador, exige o estudo das condições históricas, para localizar as obras. Mas Sainte-Beuve, o crítico, contradiz: ele não vê os livros, mas os homens, estuda a personalidade fora do tempo para dar mais vida, na história, ao que vive para realçar as presenças. Foi o método que ele usou magistralmente. Mas na literatura contemporânea, onde a abstração do tempo é impossível, Sainte-Beuve falha precisamente pela personalidade: ele próprio só era um homem. Croce, ao contrário, triunfou na literatura contemporânea porque eliminava a personalidade para interrogar somente a obra e sua presença. No passado, onde esta presença absoluta é impossível, o método eliminatório leva a tais dissecações que, em aparência, as obras sucumbem, mas na verdade é o crítico que falha. As glórias e as derrotas de Sainte-Beuve e de Croce se reduzem a justas ou a falsas eliminações do fator “tempo”.

A literatura não se dirige mais ao crítico e sim ao leitor. Mas o que deseja o crítico, este intruso? Formar o espírito dos leitores? Neste caso, Sísifo teria sido o primeiro crítico. O crítico queria julgar, para superar a estreiteza do momento atual, para antecipar o julgamento do século a vir. É um empreendimento titânico: queria aniquilar o tempo. Tenta o mesmo processo em relação às obras do passado: aniquilar o tempo que passou entre a época da obra e a nossa. Azorín exige mesmo uma crítica dentro do espírito dos contemporâneos, uma “crítica contemporânea”.

Mas o historiador não permite. O crítico quer aniquilar o tempo, o historiador quer conservá-lo. O historiador escreve a história de uma obra; o crítico se interessa pela sua interpretação.

A obra de arte não tem um só sentido, porém vários, o que a torna profunda. A obra de arte não é nunca inteiramente compreendida. Cabe à interpretação acrescentar alguma coisa à obra. Com o tempo uma “aura” se forma em volta da obra, uma “aura” que modifica as perspectivas e os valores. O historiador escreve a história; o crítico faz a revisão.

Essas duas tarefas diferentes não se podem comparar a estudos matemáticos ou a ciências naturais. Não há equações a resolver, nem fórmulas infalíveis a aplicar. No sentido estreito de “caráter científico” não haverá nunca uma crítica científica; mas a história literária não é uma “ciência exata”. Não haverá nunca critérios que se possam aplicar mecanicamente. Entretanto existem ciências auxiliares, e é notável a maneira diferente do historiador e do crítico em usá-las.

Dentro das ciências auxiliares, esqueço de propósito a bibliografia, que não é uma ciência, mas uma técnica. Mas existem os novos métodos comparativos, os teoremas etimológicos, filosóficos, biológicos, históricos, cujas obras recentes são em profusão, e que dão às histórias literárias, ingênuos compêndios de escola de outrora, um novo ar de audácia e de rigor ao mesmo tempo. É definitivamente uma ciência autônoma.

Esses mesmos teoremas servem ao crítico; pois lhe ensinam outras coisas, não as dialéticas das evoluções históricas e sim a independência de toda a crítica de outrora. O crítico faz a crítica de uma crítica anterior, cujos limites ele esclarece. A história literária torna-se uma história de ressurreição, adaptada às novas sensibilidades do presente. Desta forma as poesias espanholas medievais e gongoristas, a escola de Lyon, o barroco, o classicismo inglês e mil outras maravilhas erguem-se dos túmulos onde a bibliografia os tinha sepultado, e eles confirmam a sensibilidade e a compreensão para a nossa poesia. O historiador descobre esses tesouros e o crítico faz a interpretação que se transforma em revisão geral dos valores.

Essas duas tarefas diferentes exigem faculdades diferentes. A inteligência e o saber se entendem automaticamente ou deveriam se entender em ambos os casos. Mas a história dos valores se baseia antes de tudo sobre a erudição, e a revisão dos valores exige coragem. A crítica do passado fere sempre a suscetibilidades. E a crítica do presente? O que são essas “auras” para as obras do passado, são para as obras contemporâneas: a reputação de um autor, a atualidade do assunto, o gosto do público, a publicidade do editor.

Tantos valores arrogados em geral a revisar. Conhece-se o bom crítico pelo seu caráter mais do que pela sua inteligência. O mau crítico não é mais do que o secretário das opiniões do autor, do público, do editor. Às vezes, e é o caso da crítica acadêmica, o crítico é o secretário das opiniões dos seus avós. É aqui que se encontra a maior tentação do historiador que experimenta a crítica. Ele que vive na história não pensa no futuro, enaltece o que teria agradado aos seus verdadeiros contemporâneos, os mortos. É por isso que a crítica dos professores está quase sempre em atraso de uma ideia e de uma geração. A verdadeira crítica é sempre adiantada.

Desta forma a diferença essencial entre o historiador e o crítico é uma diferença de tempo. O primeiro vive no passado, o segundo no futuro. Pelas diferenças das suas tarefas eles têm ambos perfeitamente razão.

O historiador literário faz o inventário das críticas acumuladas. Fixa os valores da tradição. Sua maior ambição é de dar um *idearium* completo da sua literatura. O crítico não faz um inventário; faz a crítica do inventário. É por isso que uma história literária, feita por um crítico, desperta um interesse excepcional. O crítico não fixa os valores; cria-os por intermédio da arte. Uma grande experiência nos ensinou que a literatura antecipa, pelos seus símbolos, o futuro. Mas a arte cria os seus símbolos, sem tirar deles conclusões. A crítica tira desses símbolos as suas conclusões; a crítica cria valores. O crítico não escreve um *idearium* e sim um modesto diário; mas o seu jornal é um calendário do futuro. Ele é o historiador das eras vindouras.

Numa peça de Ibsen, um homem de gênio resolve escrever a história do porvir; um bom professor de história se amedronta: "Não conhecemos as situações que o futuro nos prepara, e somente um louco quereria escrever essa história". O problema do tempo, o problema de situação e de presença voltam.

A vida olhada de uma maneira superficial parece somente presença, e as obras do espírito parecem inteiramente ligadas a situações históricas. Uma mais alta verdade nos ensina o que diz um poeta que citei outro dia: "Nos olhos do espírito tudo é presença". É a vida que passa sem voltar, composta de situações passageiras. Distinguir e ligar as situações, as presenças e a vida é a tarefa interminável, o fim supremo do crítico. É a medida da sua inteligência e da sua coragem, a medida de sua responsabilidade perante os seus contemporâneos e perante os que virão depois. Neste sentido o crítico é um homem que deve a todo momento professar uma fé. Propagando-a, ele é um verdadeiro professor.

Foi de propósito que escolhi minhas palavras. Várias vezes, confrontei o historiador, o professor e o crítico. Era necessário. Mas na vida as coisas não são tão simples. Houve em França sobretudo, e em outros países, professores que foram grandes críticos; e quando o grande crítico se torna professor devemos felicitar os seus alunos.

Publicado no suplemento do jornal carioca
Correio da Manhã de 30 de novembro de 1941.
Inédito em livro.

DIALÉTICA DA LITERATURA BRASILEIRA

OTTO MARIA CARPEAUX

Durante a primeira metade deste século o continente latino-americano consumou aproximadamente quinhentos presidentes de Repúblicas, dos quais aproximadamente duzentos eram membros das Academias de Letras dos seus respectivos países; deve ter sido um pouco maior a percentagem de escritores que passaram durante a mesma época pelas prisões das respectivas polícias políticas.

Todas as literaturas latino-americanas são essencialmente políticas. É um fato de consequências dolorosas. Produz outro fato, intrinsecamente estúpido: que o interesse do mundo pelas letras desse continente é provocado ou estimulado pelas convulsões políticas do mesmo. Já se sabe, lá por fora, que nossas revoluções são mais e outra coisa que mero esporte de generais. A política latino-americana deixou de ser matéria-prima para libretistas de operetas. Paralelamente, já são tomados a sério os romances de Asturias, Alejo Carpentier, Rulfo, Carlos Fuentes, Monteforte Toledo, Ernesto Sabato e a poesia de Neruda, Octavio Paz, César Vallejo, Cardoza y Aragón. O Brasil, de expressão portuguesa, também já apareceu no horizonte das especulações literárias, justamente com as especulações sobre seu potencial econômico e seu futuro político.

Pode-se prever que o interesse pelo Brasil aumentará nos próximos anos. Pode-se prever que o noticiário político não satisfará a curiosidade despertada. Será necessário estudar a expressão até agora mais completa desse grande país possível: sua literatura. Os recursos para tanto já existem: nestes últimos anos, muitos livros brasileiros, romances e alguma poesia, foram traduzidos para o francês, inglês, alemão, italiano, russo. São inevitáveis os equívocos. Já li críticas, em revistas e jornais europeus, em que os romances de Machado de Assis, espelhos da vida do Rio de janeiro de 1880, foram registrados como reflexos estranhamente anacrônicos da vida no Rio de Janeiro de 1960. Ou então, os romances e novelas do nosso contemporâneo Guimarães Rosa, expressões de mito do *hinterland* bárbaro e arcaico, foram saudados como desmentido, enfim, às informações sobre o desenvolvimento industrial do Brasil e das suas grandes cidades. Também ocorrem confusões deploráveis: valores reais, que já podemos

considerar como contribuições do Brasil à literatura universal, são diminuídos pela colocação indiscriminada ao lado de obras que melhor teria sido deixar de traduzir e que devem a divulgação a motivos diplomáticos ou a casuais relações pessoais. O remédio possível é a transformação de simpatias intuitivas pela literatura brasileira em compreensão racional, mediante interpretação global da literatura brasileira como estrutura de quatro dimensões, na qual três coordenadas determinam o valor daquelas obras e a quarta dimensão é o tempo histórico.

Interpretar a literatura brasileira. Mas "*comment expliquer ce que personne ne connâit?*" História literária? Evolução? Tendências? Nomes? O ideal seria uma história das formas, sem nomes de autores, assim como a "história dos estilos sem um único nome de artista" que já foi tentada por historiadores das artes plásticas. Mas para a história literária ainda não foi inventado método correspondente. Não poderei evitar a citação de alguns nomes de pronúncia difícil. Mas as formas de sua expressão serão tanto mais familiares a leitores franceses.

A primeira forma foi, por volta de 1850, o romantismo. É uma literatura de estudantes ambiciosos que leram muito Musset e Byron e costumam morrer de tuberculose aos 24 anos de idade. São da raça, digamos, de Hégésippe Moreau, com a diferença de que continuam lidos até hoje, por falta de outra tradição literária, mas um pouco degradados a matéria-prima para declamação histriônica. Ninguém entre eles se presta melhor para ser recitado em público do que Castro Alves, discípulo juvenil de Victor Hugo, cantor inflamado da Abolição, da libertação dos escravos pretos. Sua poesia parecerá *vieux jeu* ao leitor estrangeiro. Os brasileiros sabem que seu tema ainda não perdeu a atualidade, pois os pretos foram libertados mas a servidão continua para os pretos e para os brancos.

Não classificarei como "realista antirromântico" o romancista e contista Machado de Assis, ironista sutil e perscrutador fundamente pessimista das almas, em que se descobriram elementos de Swift, Maupassant e Thomas Mann. É um "inclassificável", fora das tendências de sua época, embora seus personagens e ambientes sejam brasileiros e da época. Já foi muito traduzido. Sua "intemporalidade" será, um dia, problema difícil para os teóricos da crítica literária. Já faz parte da literatura universal.

Reação contra o romantismo foi o romance naturalista. Afirmou ter descoberto a realidade brasileira. Na verdade, alguns escritores

brasileiros tinham descoberto uma nova forma ou fórmula europeia, a de Zola. Viveu pouco tempo. Viveu tanto mais uma outra reação antirromântica, a poesia parnasiana, que foi no Brasil patologicamente macróbia. Ninguém o acreditaria, mas é verdade: o soneto parnasiano dominou a poesia brasileira até por volta de 1920, uma rotina terrível que sufocou os poucos dissidentes: o poeta negro Cruz e Sousa, simbolista exultantemente doloroso, que já foi reabilitado por Roger Bastide; o verlainiano Alphonsus de Guimaraens, "troubadour" de Nossa Senhora das igrejas barrocas de Ouro Preto que agora começou a entrar na internacional moda turística; o originalíssimo Augusto dos Anjos, mistura monstruosa de mau gosto e de *frissons* autenticamente baudelairianos; e o romancista Lima Barreto, espécie de Vallès do proletariado do Rio de Janeiro, mas diferente pelo seu humorismo irônico-melancólico que é o apanágio dessa cidade e já nos ajudou a sobreviver a muita coisa.

A tirania acadêmico-parnasiana foi quebrada em 1922 pela revolta chamada modernista, que retomou o contato com a Europa literária e vanguarda de então. Produziu, pelo menos, dois poetas notáveis: o elegíaco Manuel Bandeira e o severo Carlos Drummond de Andrade (nosso Reverdy ou nosso Montale?, mas ele é ele próprio). O verdadeiro vencedor da revolta desencadeada pelo modernismo foi o romance neonaturalista, influenciado pelos russos e pelos americanos, que descobriu e expôs a duríssima realidade social do Nordeste brasileiro, paradigma de toda a fome e opressão do mundo subdesenvolvido – mas eis um terreno que o leitor europeu já conhece, pelas traduções dos romances de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado. É uma leitura *qui tollit peccata mundi*, a missa de Réquiem do Brasil arcaico, mas nas missas de Réquiem não há Glória nem credo. O romance nordestino, em geral, não se identificou com a ideologia que foi seu caldo de cultura. Está hoje esgotado. Mas o arcaísmo social continua na realidade – e continua literalmente no mito do "brasil bárbaro", nas obras de Guimarães Rosa. Eis "o outro Brasil". O Brasil das grandes cidades industrializadas, aburguesadas e proletarizadas, este é o domínio das vanguardas literárias: procuram avidamente formas novas, que a Europa já não oferece com tanta prodigalidade. Experimentam tudo. O último movimento é o da poesia concreta. Mas "último" é maneira de dizer. O aparente progresso da literatura brasileira se parece com a movimentação febril da comédia clássica espanhola, assim

como a descreveu o crítico Azorín: "*La comédia española puede ser representada por un cuerpo de baile; y el recuerdo que deja su lectura se define con algo así como el agitado arrastrar de muchos pies... como un torbellino rápido y violento de gentes que gesticulan, manotean, gritan, corren, retornan al sitio donde habian partido, y luego caen prostrados rendidos, enervados*". A esse movimento ou movimentação de cem anos de sucessivas vanguardas falta o sentido dialético, a direção dialética. Ainda há realistas (no sentido duplo da palavra) como Antônio Callado e Carlos Heitor Cony – dois romancistas cujo nome deve ser gravado na memória – lutando contra a corrente. Mas os "avançados" criam novas línguas e os mais avançados duvidam da possibilidade de manifestar-se através da língua, de qualquer língua. Alguns só acreditam no futuro do cinema: do "cinema novo" brasileiro.

A dúvida com respeito às capacidades expressivas da língua e da literatura é hoje fenômeno internacional. Mas na América Latina, no Brasil, essa dúvida tem sentido especial: será que nossa língua (que não é, aliás, só nossa língua) é capaz de manifestar "o que é nosso?" Será que nossa literatura é realmente nossa literatura ou só um reflexo de outras? Será que é a expressão autêntica da nação brasileira? Essa dúvida – que se manifesta nos experimentos (de Guimarães Rosa e, por outro lado, dos poetas concretistas) de criar novas línguas –, essa dúvida não comporta nenhum julgamento de valor sobre aquilo que a literatura brasileira já produziu em tempos passados ou mesmo em nosso tempo. Não há literatura no mundo, por menos conhecida que seja, que não tenha criado certos valores específicos que não se encontram assim em outras línguas. No caso do Brasil, uma literatura que já deu um Machado de Assis, um Graciliano Ramos, um Carlos Drummond de Andrade, só poderia ser chamada de "estéril" ou "pobre" por quem a ignora. A questão de autenticidade é outra.

O termo "autêntico" (e seu antônimo "não autêntico") passou da crítica histórica (verificação de autoria de obras) para a crítica biográfico-psicológica (verificação da chamada "sinceridade"). Refere-se, neste e naquele sentido, a autores e obras individuais. Mas na América Latina a questão da autenticidade se refere a literaturas inteiras, globalmente. As nações deste continente possuem, há um século e meio, a independência política. Agora, percebem que essa independência política é uma fachada, porque não possuem independência econômica. Têm suas bandeiras, hinos, exércitos, diplomatas, mas são economicamente – e, portanto, politicamente

– colônias. E a independência cultural? E a independência literária? Pergunta-se: esta literatura, escrita por nós, é realmente nossa literatura? Ou será que ela também exprime, apenas, nossa situação de habitantes de colônias? A dúvida antiliterária na América Latina, no Brasil, é uma tomada de consciência; e, antes de tudo, uma tomada de consciência histórica.

Possui o Brasil uma história? Sim, no sentido em que a história de um país se conta, no manual didático, aos colegiais: monarcas e presidentes, eleições e golpes de Estado, batalhas vitoriosas e derrotas financeiras, revoltas e supressão de revoltas. Mas o Brasil como estrutura não tem historicidade. Apesar de mais de quatrocentos anos de história movimentada, o Brasil não tem história, assim como o Egito não teve história durante os milênios entre os últimos faraós e a revolução de Násser. A analogia não é apenas formal. as populações rurais, que constituem a maioria da nação brasileira, também são *fellahin*. A imobilidade da estrutura social, baseada no latifúndio, significa a falta de movimento dialético, a falta de história. E a literatura brasileira, como expressão escrita daquela estrutura intemporal, tampouco possui historicidade. Em vez de movimento dialético há apenas uma oscilação permanente entre um tradicionalismo falso e um vanguardismo tampouco autêntico.

O tradicionalismo acadêmico no Brasil – que é dos mais reacionários do mundo – foi, paradoxalmente, criado por gente moça. Com dezoito anos de idade todos querem ser poetas, contistas, romancistas. Escrevem. Alguns conseguem publicar. Publica-se mesmo muito. O crítico uruguaio Alberto Zum Felde observa: "*En nuestros países desiertos y nuestras ciudades sin industria brota la viciosa yerba de la rima*". Todos fazem versos. E depois, todos deixam de fazer versos. Os anos passam e outras preocupações e outras ambições substituem as literárias, mas essa gente continua firmemente acreditando que literatura é e só é aquilo que passava por literatura nos tempos de sua mocidade e que o resto é absurdo. Na província ainda mantêm alto a bandeira esfarrapada do romantismo. O escritor brasileiro Antônio Callado conta que encontrou em Pernambuco gente declamando com convicção e entusiasmo os versos inflamados do poeta romântico Castro Alves contra a escravidão (abolida em 1888) dos pretos; mas essa mesma gente ignora ou quer ignorar que muito perto, às portas da cidade, as populações rurais (pretos, brancos e mulatos) vivem ainda hoje sob o regime do "cambão" isto é, da servidão: do trabalho de graça, durante certos dias da semana,

para o proprietário das terras. Aqueles entusiastas de uma forma poética de anteontem, julgam-se tradicionalistas em literatura. Na verdade, seu pseudotradicionalismo literário é expressão do status quo social e do que ele significa hoje: do colonialismo.

Mas acontece que certas revoltas contra esse tradicionalismo desempenham exatamente a mesma função de "formalizar" a situação existente. Afinal o parnasianismo foi, no começo, também uma revolta: trouxe uma forma nova. Sobreviveu patologicamente, até 1920 e depois. Morreu, enfim, como formalismo vazio, sem sentido. Mas o próprio formalismo, este não morreu. Os modernistas de 1922 insurgiram-se contra o culto parnasiano da "forma", do "estilo" e do "purismo lexicológico". Seu líder, Mário de Andrade, teve a ambição de criar uma nova língua nacional, usando elementos do linguajar popular de todas as regiões e neologismo. Hoje, Guimarães Rosa realizou – ou quase – esse programa. Mas pode-se argumentar, com o crítico italiano Giacomo Devoto, que "*nel uso della língua si manifesta la socialità ossia l'a-socialità d'un autore*". A linguagem artificial e engenhosa de Guimarães Rosa não é e não pode ser entendida pelo povo, o que não é, aliás, um julgamento de valor; sua importância como escritor não é diminuída pelo fato de que seu uso da língua é "a-social" no sentido de Devoto. O formalismo estilístico dos parnasianos brasileiros significa uma dependência colonial em relação à poesia europeia de sua época. A aparente independência linguística dos experimentadores brasileiros de hoje é reflexo de experimentos análogos, feitos no mundo inteiro: Joyce, Michaux, Gadda, Arno Schmidt são outros nomes, no entanto grandes nomes. Transplantados para o Brasil, seus experimentos significam neocolonialismo.

Essa literatura "na língua do povo" não é lida pelo povo, mas é aplaudida pelas vanguardas, cujo nacionalismo é duvidoso. Os vanguardistas brasileiros leem tudo, conhecem tudo, aproveitam tudo. Joyce, Sartre, Brecht, Apollinaire, Kafka, os neorrealistas italianos, o *noveau roman* encontram-se em todas as mãos. Ainda não foram assimilados. Já passam por superados. É – como dizia Azorín – "*un torbellino rápido y violento de gentes que gesticulan, manotean, gritan, corren, retornan al sitio de onde habian partido y luego caen prostrados*". No momento, os espíritos mais progressistas só falam em Bauhaus, Bill Gomringer e Bense: é a poesia concreta. Mas não quero ser mal-entendido. Todas as novidades são boas porque capazes de minar sub-repticiamente

o tradicionalismo literário que é uma coluna superestrutural do *status quo* social. Mas duvido se esse vanguardismo constitui barreira bastante forte contra o falso nacionalismo literário, que também existe e que não tem nada que ver com o nacionalismo político e econômico.

O nacionalismo político e econômico é, como se sabe, o movimento mais sério de libertação do Brasil e de estabelecimento da justiça social no país. Não tem nada que ver com o modesto e bucólico nacionalismo literário que se limita a retratar em romances bem comportados – e avidamente lidos – a pequena vida provinciana, com consideração especial de todas as particularidades regionais e, às vezes, com acessos cauteladamente dosados de sentimentalismo social. Esse regionalismo provinciano (do qual alguns adeptos são pessoalmente progressistas) não é perigoso para o status quo social. Mas é perigoso para seus vizinhos literários, contaminando-os. Já contaminou o romance nordestino, acelerando-lhe a agonia. Também foi capaz de contaminar o próprio vanguardismo. Ouvimos um representante de poesia concreta proclamar que seria preciso criar no Brasil uma "poesia capaz de ser exportada". Sonha em estender à literatura o regime que condena o Brasil a continuar sendo um país exportador de matérias-primas. Este suposto nacionalismo é, na verdade, colonialismo.

Esse colonialismo literário tem outro nome, de sabor algo antiquado. Até no Brasil só as gerações antigas ainda usam o termo bovarysmo para denunciar a ambição tipicamente latino-americana de ser ou, pelo menos, parecer aquilo que a gente não é. Toda a literatura brasileira até 1922 tem tido a ambição de ser aquilo que ela não foi: europeia. Depois, durante o curto período de euforia modernista ela quis ser americana (imitou-se muito Whitman). Hoje, ela oscila entre o desejo vanguardista de ser internacional (e exportável) e o desejo regionalista de ser "nacional" (e traduzível). A literatura brasileira já quis ser tudo menos aquilo que é: brasileira. Pois admiti-lo teria significado a revolta social e a revolta política, contra o *status colonise* do país e de sua economia e contra o imobilismo de sua estrutura social. E uma revolta dessas também teria posto em perigo o status social dos que escreviam aquela literatura.

O Brasil tem hoje 49% de analfabetos. Em certas regiões do Nordeste, sobretudo nos distritos rurais, a percentagem sobe até 75 e 80%. Ainda no começo deste século e mesmo depois, os 75% eram a média nacional. E dos 25% que sabiam ler e escrever, quantos liam livros? Os literatos escreviam para uma pequena minoria. Eis a origem do "elitismo", da teoria de que só essa pequena minoria tem o direito de dominar o

país. Existem casos análogos. Antonio Gramsci, em *Gli intelletuali e l'organizazione della cultura*, denunciou o mesmo elitismo na Itália, cuja velhíssima e grandiosa literatura foi, toda ela, escrita para uma pequena minoria, que dominava o povo iletrado. E escrita por quem? Pela própria elite dominante? Só esporadicamente. A literatura seria, então, o produto de uma específica "classe literária"? Essa tese foi adotada na Itália por Giuseppe Zonta, que construiu em cima dessa base uma história da literatura italiana. Gramsci leu essa obra no cárcere, elogiando-a. Mas não teria admitido o mecanicismo determinista de explicar a evolução literária pelo desenvolvimento de uma "classe", que afinal não é classe em sentido marxista. Polemizando contra Mannhein, Hans Speier já esclareceu que não existe "classe de intelectuais". Não existe "classe literária". Mas podem existir – e existem na América Latina – grupos que usam atividades intelectuais e literárias para manter seu status social entre as classes. Um grupo desses já existia no Brasil da época colonial: homens letrados, padres, juízes, advogados, funcionários subalternos da administração pública que, não sendo escravos nem latifundiários escravocratas, não tinham situação bem definida dentro de uma hierarquia social composta só daquelas duas classes. Mas sabiam defender-se. Os poetastros da época colonial portuguesa que forjaram encômios rimados a governadores, bispos, e capitães-mores (os generais de então) para arrancar a esses mecenas um cargo rendoso ou uma pensão ou mesmo só uma esmola, esses são precursores de um tipo que no Brasil existe até hoje na província e não só na província: um conhecido escritor brasileiro (embora de segunda categoria) deve seu alto e rendoso cargo público ao fato de ter comparado o relatório anual de um governador de estado às obras sociológicas de Durkheim e Max Weber.

É paradoxal mas real o prestígio da atividade literária em certos círculos menos cultos. Deputados gostam de citar, da tribuna parlamentar, uns versos. A maior ambição de generais reformados é publicar um artigo nos suplementos literários dos jornais. A literatura, que no Brasil não dá para viver a ninguém, não raramente é recurso eficaz para a ascensão social; recurso engendrando uma coorte de carteiristas, adesionistas, renegados, traidores – *non ragioniam di lor, ma guarda e passa*. É um *catch-as-catch-can* para pertencer à classe dirigente; para não submergir no povo miserável. Mas tudo isso já precisava ser dito no pretérito. Por enquanto, tudo isso foi. Pois o poder ainda pertence à "velha classe" de sempre, mas já é exercido por

intermédio de gente nova que não tem uso para as letras e os literatos: são os tecnocratas e os militares. São estes que desde abril de 1964 governam o país, com apoio de uma potência estrangeira que não tem interesse especial pelas literaturas latino-americanas. O objetivo desse domínio é a garantia da ordem estabelecida, do imobilismo social e dos investimentos de capital. Quem não se conforma, não é tolerado. Os intelectuais rebeldes sentem o rigor da censura teatral e dos filmes, da apreensão de livros, do fechamento de revistas e jornais, da proibição de defender certas doutrinas sociais e até teorias econômicas. O eminente pensador católico Alceu Amoroso Lima foi o primeiro que denunciou esse "terrorismo cultural". Já em junho de 1964 uma entidade tão pouco revolucionária como o Congrès pour la liberte de la Culture publicou no folheto *Censure* alguns fatos chocantes. Desde então, a situação piorou muito. É o fim das ambições literárias. Também será o fim do "bovarysmo" colonialista? Não. Pois o "complexo industrial-militar" que governa hoje o Brasil, não tem raízes no Brasil, num país cujo exército não teria meio para defender-nos contra um inimigo estrangeiro e cuja indústria não tem recursos para ocupar a população, assim como o latifúndio não tem produtividade para alimentá-la. O domínio militar e tecnocrata tem suas raízes e seu modelo no estrangeiro. É o último avatar do "bovarysmo". É mais uma forma de colonialismo. Sob esse regime a literatura brasileira tem de perder as esperanças de se tornar autêntica.

Como adversário do novo regime não lhe posso negar, todavia, uma qualidade: é uma realidade. Admito isso com certa satisfação. Talvez acabe agora a discussão eterna dos intelectuais brasileiros sobre o que é ou não é a realidade brasileira. O termo se tem prestado a abusos tão nocivos como a mal-compreendida frase de Hegel sobre o que é o racional. A "realidade" justifica tudo, no Brasil: a miséria do povo é a realidade e os conservadores dizem que sempre foi assim e por isso sempre será assim; o analfabetismo é a realidade, mas a revolução social também foi uma realidade, embora a curto prazo, e agora a ditadura militar é a realidade. Qual é o Brasil "real"? O *hinterland* pré-histórico-bárbaro ou as grandes cidades industrializadas? O sociólogo francês Jacques Lambert, que conhece bem este país, fala em "dois Brasis". É preciso escolher. É preciso decidir-se. Vamos deixar de falar em realidade. Preferimos falar em possibilidade ou, para empregar os termos sartrianos: em vez de realidade *en soi*, a possibilidade *pour soi*. Uma possibilidade dessas é a literatura brasileira.

A literatura brasileira, como realidade, tem o ativo de alguns grandes escritores e obras; e hoje, de um número apreciável de talentos notáveis, na poesia, na ficção, no ensaio – enfim, ela existe; o passivo é a falta de autenticidade dessa literatura como fenômeno global. Um ativo semelhante não poderia ser previsto para o futuro – quem o poderia prever? Mas pode-se prever a possibilidade de transformação da literatura brasileira em expressão autêntica da nação, eliminando-se o falso elitismo (e eliminando-se, também, o falso populismo literário), mesmo ao preço de a futura literatura brasileira se parecer tão pouco com a do passado como a literatura russa atual se parecer com a do século XIX. Quanto a essa diferença temos aprendido muita coisa, graças às experiências das literaturas da Europa Oriental até a década de 1960. Os contatos internacionais não serão interrompidos – seria absurdo pensar em nacionalismo isolacionista – mas não se limitarão à importação de modas literárias. O caso é comparável ao da futura reorganização da infraestrutura econômica brasileira e, até, parcialmente ligado a essa reorganização: que não será realizada pelo influxo de capital estrangeiro dominador nem pela falsa ajuda da USAID e Aliança para o Progresso. Estes só manteriam a servidão econômica do país em relação à hegemonia estrangeira e ao status quo social. O mesmo vale quanto à literatura brasileira como expressão da consciência da nação. O Brasil não se fechará ao mundo, mas só poderá integrar-se nele por seu próprio esforço. O Brasil não tem propriamente *choix* – só pode dizer como os italianos de 1860: *L'Italia farà da sè*. Dir-se-á que a literatura da Itália, unificada em 1861, não chegou a corresponder às esperanças de seus patriotas e só conquistou nova independência pelo movimento da Resistência, oitenta anos depois. Mas que significa, em face da História, um atraso desses? E mesmo se não houvesse literatura nenhuma, não seria melhor perdê-la como realidade e guardá-la como possibilidade? Mas esse perigo não é isto. A resistência brasileira não será muda. E a Resistência brasileira – como toda a latino-americana – já está mobilizada: são em primeira linha, os estudantes brasileiros, esses estudantes admiráveis que sempre foram a verdadeira vanguarda da nação; e a eles já se associaram outros grupos, a gente do teatro, a gente do cinema, e mais outros virão e não só intelectuais, mas também o operariado das cidades e dos campos – uma base de amplitude nunca antes havida – e virão para terminar a fase de quatrocentos anos de movimentação de fachada e de imobilidade do fundo, pondo-se enfim em

movimento a dialética do desenvolvimento brasileiro. Terminará, então, talvez ainda nesta geração, a pré-história desse país, para começar a história do Brasil e de sua literatura.

Publicado originalmente na revista *Les Temps Modernes*, número 257, de outubro de 1967, com o título "*La Littérature brésilienne: du bovarysme à l'engagement*". Recolhido no livro *Brasil: tempos modernos*, editado pela Paz e Terra em 1968, com organização de Celso Furtado.

DOCUMENTOS

Rio, 24 de Desembro de 1943

Meu caro Sergio Milliet,

pelo mesmo correio (se a organização postal aguenta estes dias de Natal) vai receber o meu novo livro — oportunidade excelente, para mim, para dizer-lhe umas palavras de certa importância, pelo menos importantes para mim que ligo esta importância às nossas boas relações.

Há poucos dias, soube, por um amigo paulista, dos boatos que correm em S. Paulo e que me atribuem expressões indecentes em relação a vários escritores paulistas, e particularmente a Você. Assustei-me; mas não quis dar desmentidos fáceis. Fiz uma pequena investigação, e cheguei a um resultado bastante interessante.

Todos aqueles boatos provêm de

uma determinada pessoa, que está-me fazendo, aqui no Rio, uma campanha de calúnias, insultos, intrigas completamente gratuitos, disfarçando as suas vaidades pessoais em interesses duma "causa", da qual ele é o representante o menos autorizado. Aliás, aquela campanha, na qual uns dos piores elementos do Rio colaboram, não está dirigida só contra mim, mas contra uma porção de escritores, amigos seus entre eles.

Não quero dizer mais, nem polemizar. Um futuro não longínquo verá desaparecer essa campanha mentirosa. E quase não preciso dizer que todas aquelas expressões me foram perfidamente atribuídas — invenções destinadas a criar casos. Tenho amigos muito íntimos de S. Paulo, Sérgio Buarque p.e., que me conhecem perfeitamente e sabem a verdade, e do mesmo modo muitos amigos paulistas

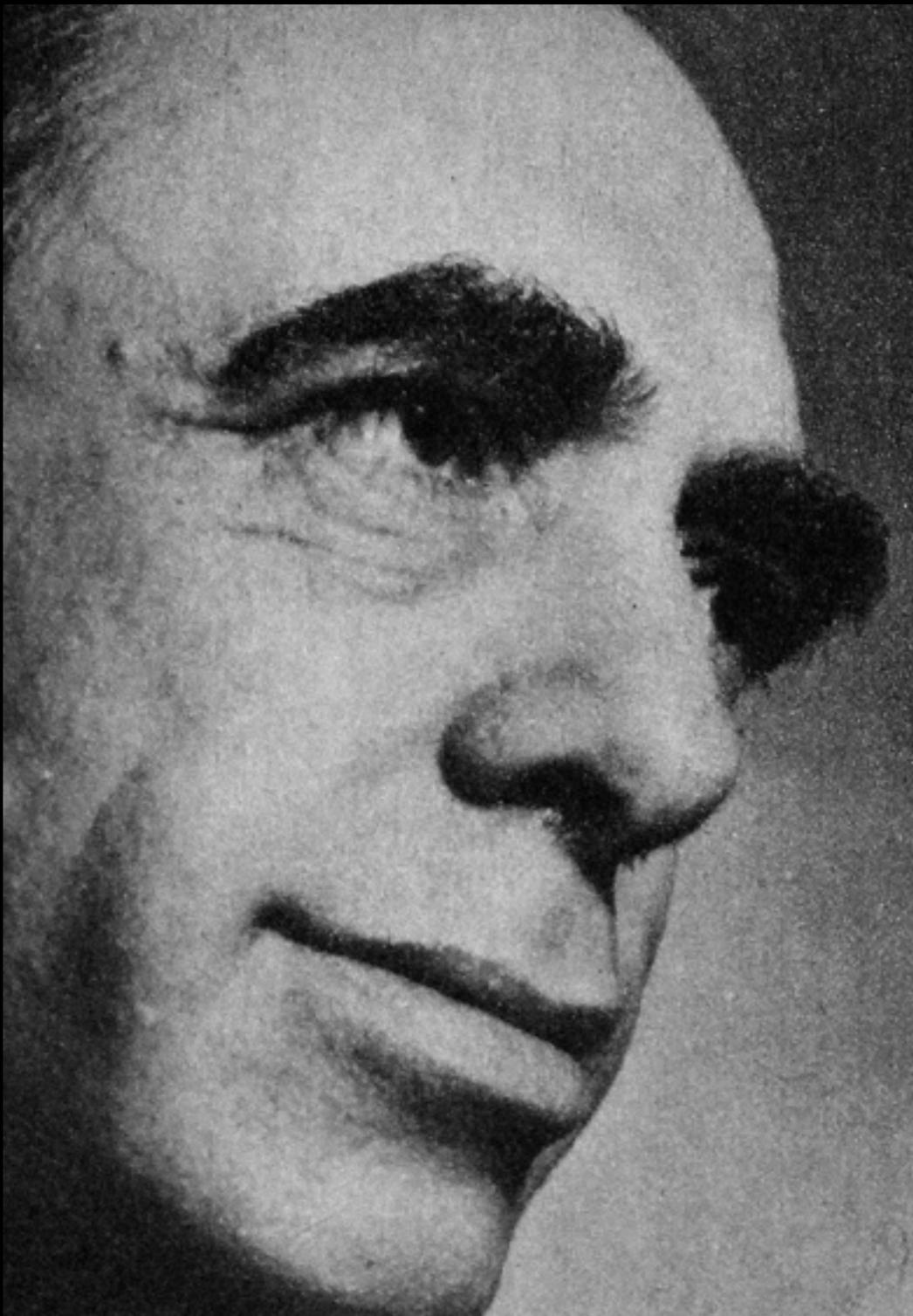
meus, como o editor Martins e outros.

Deste modo, posso considerar encerrado o incidente. Mas eu seria muito feliz, se V., numa ocasião propícia, me fizesse saber que compreendeu bem a situação, que não acreditava naquela campanha, e que as nossas relações, sempre tão boas, continuarão boas no futuro.

Peço-lhe muito de receber, neste sentido, os meus votos para Natal e as expressões mais sinceras de minha grande estima pessoal e literária.

Continuo sempre, meu caro Sergio Milliet, seu sincero amigo e admirador

Otto M. Carpeaux

OTTO MARIA CARPEAUX

por

ANTONIO CANDIDO

O que sei do Otto Maria Carpeaux é o seguinte: chegou ao Brasil recomendado pelo Papa, com uma carta para Alceu Amoroso Lima, o famoso crítico Tristão de Athayde. Mas parece que o Tristão não se preocupou muito com ele. Então Carpeaux veio para São Paulo e como aqui também não tivesse conseguido grande coisa, precisou ir se desfazendo aos poucos da própria biblioteca para poder subsistir. Morava numa pensão com a senhora dele – não tinha filhos – e vendeu boa parte dos livros para um alemão que tinha um sebo na rua do Seminário.

Um dia, já em São Paulo, Carpeaux leu no *Correio da Manhã* um artigo do Álvaro Lins – grande crítico; a meu ver, o maior crítico brasileiro do meu tempo; crítico propriamente dito – e o achou muito interessante. Escreveu então uma carta ao Álvaro Lins discutindo o artigo e este viu que se tratava de um grande intelectual.

Travou correspondência com ele e o Carpeaux acabou contando sua situação. Então o Álvaro Lins o convidou para ir ao Rio, trabalhar como jornalista no *Correio da Manhã* e, com a vida já mais organizada, Carpeaux pode recomprar, aos poucos, parte da biblioteca vendida.

A primeira pessoa que me falou dele foi o Paulo Emílio Salles Gomes. Eu nunca fui de ler jornal, mas o Paulo Emílio que lia muito e comprava os jornais do Rio me disse: "Olha, tem um homem agora escrevendo artigos notáveis, sobre coisas que a gente não sabe". Porque o Carpeaux escrevia sobre Mannheim, Max Webber, Kafka, Lichtenberg, sobre autores ingleses raros: foi quando comecei a ouvir falar dele. Isso deve ter sido logo depois de 1940, 41, 42 e o nome do Carpeaux começou a se fazer despertando imediatamente uma oposição muito violenta no Rio de Janeiro. Havia um grupo de rapazes, meio de esquerda, que implicaram com ele. Acharam que era um exibicionista intelectual, dono da verdade e fizeram campanha contra. Como Carpeaux se ligou ao Álvaro Lins e ao grupo em torno do Gilberto Freyre e esses rapazes implicavam com os nordestinos, logo começaram a atacá-lo também. Um deles era o Carlos Lacerda – o famoso Carlos Lacerda, que nesse tempo era de esquerda – e escreviam coisas muito desagradáveis, mesmo, contra o Carpeaux.

Eu comecei a fazer crítica literária na *Folha da Manhã* em 1943 como crítico titular, categoria que não existe mais hoje. Logo depois, a *Folha*

passou a transcrever, aqui em São Paulo, os artigos que o Carpeaux publicava no Rio, com isso, ele ganhava um pouco mais. Um belo dia chego na redação da *Folha da Manhã* e o secretário geral, Hermínio Sacchetta, homem muito inteligente, um dos líderes de uma das facções trotskistas – os trotskistas eram muito divididos–, me disse que tinha ficado a par desta campanha contra o Carpeaux, que era um homem de direita, que havia apoiado o Dollfuss na Áustria e, portanto, ia cortar a colaboração dele: não aceitaria mais artigos de Carpeaux na *Folha*. Eu disse "não faça isso, direita ou esquerda, não sei, não estou interessado, Carpeaux é um grande intelectual! Não faça isso! Vai entrar na briga desses rapazes do Rio que estão implicando com ele e você não tem nada com isso!". "Tem razão!", disse o Sacchetta, e não cortou.

Passados uns tempos, talvez em 1943, recebo uma carta do Carpeaux – ele tinha uma letra muito bonita – na qual me dizia: "Soube que você interveio a meu favor e eu não tenho estado ultimamente acostumado a atos de solidariedade". Ele estava sendo duramente combatido e, por isso, me agradecia muito em uma carta bastante simpática. A partir daí se estabeleceu um contato entre nós.

Lá por 1944, 1945, talvez no fim de 43, não me lembro bem, fui ao Rio e procurei o Álvaro Lins, que me escrevia e pelo qual eu tinha grande admiração. Quando cheguei no apartamento do Álvaro Lins, ele disse: "Vamos encontrar o Carpeaux". Saímos por Copacabana e fomos a um bar chamado Lido. Aí o Carpeaux apareceu, muito simpático, conversamos, foi agradável e eu verifiquei que ele tinha uma gagueira patológica. Não era propriamente uma gagueira constante, ele falava normalmente, assim como estou falando mas, de repente, a voz travava e ele não conseguia emitir som. Então, ficava crispado até dominar a situação e poder falar de novo. Fizemos boa camaradagem.

Eu escrevi sobre o primeiro livro dele: *A cinza do purgatório* [1942].[1] Quando saiu o livro fiz um longo rodapé. Já não me lembro mais se foi antes deste incidente da carta ou depois. Quando publiquei este artigo, ele me escreveu também. Enfim, estabelecemos esta ligação.

Lembro que em 1947, quando fui ao Rio, ele morava na rua Gustavo Sampaio. Fui visitá-lo e fiquei impressionado com uma coisa: a biblioteca dele. Era uma biblioteca só de obras de referência que tomava uma

1 Só foi possível localizar um rodapé de Antonio Candido, dedicado ao segundo livro de Carpeaux, *Origens e fins* (Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1943) e publicado sob o título "Última nota", na *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 mai. 1944. O texto foi transcrito para esta edição.

parede de alto a baixo, repleta de dicionários, enciclopédias, histórias da literatura, de tudo que você podia imaginar. Achei aquilo estranho. Depois, entendi. Ele provavelmente já estava elaborando a famosa *História da literatura ocidental* e você não pode ler todos os livros do mundo. É claro que a respeito de muita coisa é preciso se informar pelos resumos e pelos críticos.

Tivemos um ou outro contato pela vida.

Depois, quando veio o golpe militar, estranhei a notícia de que o Carpeaux se tornara um homem de extrema-esquerda. Passou a publicar, na imprensa alternativa do Rio, artigos de uma violência tremenda. Tanto assim que foi processado e correu o perigo de ser expulso do Brasil. Mas a esquerda não tinha muita ligação com ele e naquela época nossos problemas eram de tal ordem –a intervenção na Universidade, por exemplo – que não tínhamos como pensar nos outros.

Passado esse período difícil, ele me escreveu dizendo que estava trabalhando na enciclopédia *Mirador* e queria que eu fosse o responsável pelo verbete sobre Literatura Brasileira. Assim que li a carta dele comecei a pensar em quem iria convidar: período colonial, José Aderaldo Castello; romantismo, eu faço; naturalismo e realismo, João Alexandre Barbosa; parnasianismo e simbolismo, Péricles Eugênio da Silva Ramos; modernismo, Alfredo Bosi. Aí recebo nova carta dele: “Muito bom você ter aceito, só tenho um pedido a fazer, queria que você convidasse o Bosi para o modernismo”. Coincidiu! E assim foi.[2]

A propósito desse trabalho ele veio a São Paulo uma vez e reuniu-se conosco no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Isso nos anos 1970. E deu-se um fato interessante, que não entendi até hoje. Eu disse: “Carpeaux, essa *Enciclopédia Mirador* tem ligação com a *Britânica*?” Ele deu um pulo: “Antonio Candido, você me conhece, acha que vou trabalhar para a *Enciclopédia Britânica*, uma iniciativa imperialista?” E eu disse: “Você podia ter traído e virado a casaca”. Ele riu, todo mundo riu e ficou por isso mesmo. Aí, quando vão nos pagar, quem nos paga? *Enciclopédia Britânica*! Até hoje, não entendi se era uma brincadeira dele, se era piada... Deve ter sido piada, eu também não fiz piada? A empresa da *Mirador* era custeada pela *Enciclopédia Britânica,* que aliás é uma enciclopédia muito boa.

---

2 O verbete “Romantismo” foi publicado na *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1975, pp. 1692-1695.

Depois disso eu só vi o Carpeaux mais uma vez. Houve um congresso, acho que uma feira do livro, ele foi lá em casa me visitar junto com o Luiz Costa Lima.

E há uma última coisa que é importante contar.

Um belo dia, em 1967, chego em casa e minha mulher me diz que tinham estado lá uns rapazes do curso de Engenharia da Universidade de São Carlos. Estavam se formando, convidaram o Carpeaux para ser o paraninfo mas ele não podia vir e gostaria que eu lesse o discurso que tinha escrito. Os rapazes disseram à Gilda: "Olha, Dona Gilda, o discurso é uma bomba de arrasar quarteirão, contra o regime militar. Se o professor Antonio Candido não quiser ler nós entendemos perfeitamente: é um discurso terrível." E, de fato, o discurso não era brincadeira. Mas, respondi: "É claro que vou ler. Por dois motivos: primeiro para não dar parte de fraco, segundo porque é contra o regime militar e estou de acordo".

Aí fui para São Carlos.

Naquele tempo, havia sido assassinado um sargento e o corpo foi encontrado boiando na lagoa Mirim, no Rio Grande do Sul.[3] Todos os indícios eram de que homem tinha sido torturado pela ditadura, assassinado e jogado na lagoa. E o Carpeaux propôs aos formandos que tomassem esse homem como modelo e patrono.

Foi muito interessante essa formatura. Foi num teatro. No palco, a mesa com as autoridades. Pelo teatro todo, as famílias, o público. Agora, na plateia, num quadrado grande, os formandos, todos de azul-marinho – é importante visualizar bem isso – e eu.

Na mesa estavam o vice-reitor da Universidade, que era um homem terrível, o professor Alfredo Buzaid – Ministro da Justiça no governo do general Emílio Garrastazu Médici –, das piores figuras da repressão; o diretor da faculdade, um professor dedo-duro[4] que dedurou colegas da USP; o Bispo e um o coronel do exército, comandante de regimento ali na região. Um verdadeiro punhado de orquídeas raras. E eu no meio.

---

3 O corpo de Manoel Raimundo Soares, sargento do Exército e um dos líderes do "Movimento Legalista" que pretendia reconduzir à presidência da república João Goulart, deposto pelo golpe militar de 1964, foi encontrado boiando, com mãos e pés atados, no rio Jacuí, em 24 de agosto de 1966, em Porto Alegre.

4 "Em maio de 1964, de volta à reitoria da USP, Luís Antônio da Gama e Silva nomeou uma comissão secreta, composta pelos professores Moacyr Amaral Santos (Faculdade de Direito), Jerônimo Geraldo de Campos Freire (Faculdade de Medicina) e Theodureto I. Arruda Souto (Escola Politécnica), com a finalidade de investigar e apontar "focos de subversão" na universidade e recomendar o expurgo de professores, alunos e funcionários. No fim dos trabalhos, a comissão recomendou em documento específico a suspensão dos direitos políticos de 52 membros da USP – entre professores, funcionários e alunos – pertencentes a dez unidades, citados nominalmente". In: MOTTA, Rodrigo P. S. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Toma a palavra um estudante e depois o paraninfo com o discurso que era realmente terrível e caiu como uma bomba.

Então o reitor se levanta e contesta o discurso do paraninfo.

Nisso houve uma coisa interessante. Naquele tempo, o Ministério da Educação estava fazendo um acordo com os Estados Unidos, o MEC-USAID [*United States Agency International for Development*]. Criticava-se muito dizendo que aquilo era uma ingerência dos Estados Unidos e da ditadura, um expediente para amordaçar os estudantes, e adulterar o ensino. Fora o fato do Buzaid ter achado que era uma caçoada com o nome dele pois, no discurso, o Carpeaux dizia "vocês têm que combater esse acordo de *USAID e abusaid*". Parecia feito de encomenda e ele subiu pelas paredes. Se levantou e contestou dizendo que "a prova de que não se estava numa ditadura é que se podia fazer em público, diante de autoridades, um discurso daquele teor". E continuou: "como no tempo da guerra da Espanha, em que havia a luta dos comunistas contra os democratas – os democratas, para o Buzaid, vice-reitor da Universidade de São Paulo, eram o Franco e os fascistas. Indo adiante, completou: "um comunista foi preso e um democrata disse a ele, 'sou contra suas ideias mas defenderei até a morte o seu direito de expressá-las'". Aí todo mundo prorrompeu em aplausos e o quadrado de estudantes olhou para mim. Cruzei os braços. Eles ficaram imóveis e também não aplaudiram. Foi muito bonito.

E o Buzaid completou dizendo lamentar ter que dizer o que tinha dito daquela "formosa oração".

Foi um espetáculo curiosíssimo. Quando acabou, todo mundo foi embora assim como a congregação, que estava atrás de nós, e o diretor. Então virei-me para ele e disse: "Boa noite, diretor". E ele se voltou muito sem graça e respondeu saindo apressado: "Boa noite, boa noite".

Apenas dois dos professores desceram de onde estavam e vieram me cumprimentar, me acompanhando até a porta, como quem oferece proteção.

Foi muito interessante.

Escrevi para o Carpeaux contando tudo, dizendo que o vice-reitor – Buzaid –, o bispo e o coronel deviam ter suado frio.

E o Carpeaux respondeu agradecendo: "Gostei muito da imagem deles suando frio".

– O senhor tem esse discurso?

Tenho, estou sempre para publicar. Quero publicar na revista do PT, mas ele está perdido, faz uns dois anos que não encontro. Tenho que publicá-lo com uma breve explicação na *Teoria e Prática*: é um texto importante do Carpeaux.

Depois disso acho que não tive mais contato com ele.

Uma vez, antes disso, os estudantes aqui em São Paulo, já depois do golpe militar, convidaram o Carpeaux para patrono, não paraninfo. Ele veio e alguém leu para ele uma saudação. Eu estava lá, fui cumprimentá-lo e convidei-o para jantar comigo e ele disse que iria jantar com os estudantes. Nesse dia o diretor da faculdade foi embora da sala sem falar com ele. Depois deve ter se arrependido e voltou perguntando "Onde está o Carpeaux?"– e eu disse que já tinha ido embora.

O Carpeaux foi um pouco, no Brasil, o que o Anatol Rosenfeld também foi, um herói civilizador: revelou tanta coisa naqueles artigos dele! O Carpeaux não é um crítico de grande profundidade, mas é um crítico de grande discernimento, de grande informação e de grande erudição.

Escrevi um artigo para o *Leia Livros*[5] sobre ele quando foi reeditada a *História da literatura ocidental*. Aquele esforço de síntese dele é admirável. Foi um grande erudito, um homem de informação fantástica. Agora, eu diria que ele tinha uma crítica mais informativa do que analítica. Conhecia muito filosofia, foi aluno do Max Weber.

Carpeaux me contava coisas interessantes. Uma vez editou um livro para um editor alemão, em Berlim, acho que no fim dos anos 1920, começo dos anos 1930, e não havia meio do homem pagar. Então foi a Berlim conversar com o editor, que disse "não posso te pagar, não tenho dinheiro, mas se você quiser, pode levar alguns livros. Tem uma pilha ali de um escritor tcheco que eu não sei quem é". Carpeaux olhou, era um tal de Franz Kafka e pensou consigo mesmo: "Não vou levar isso não...". E não levou...[6]

Anos depois, ele foi um dos primeiros a escrever sobre Kafka no Brasil e me dizia: "Imagine você se eu tivesse levado aquela pilha. Hoje estaria rico! Primeira edição do Kafka!".

---

5 "Dialética apaixonada: Otto Maria Carpeaux". In: *Leia Livros*, ano II, nº 13, São Paulo, Brasiliense, 15 abr. a 14 jun. 1979. Republicado em *Recortes* [1993]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

6 Tratava-se da primeira edição de *O processo* (1925) e, na verdade, Carpeaux levou um único exemplar, o que não diminuiu seu arrependimento: "Fiquei triste. Tinha esperado um pagamento de 130 marcos, e o homem me quer dar seu encalhe. Agradeci vivamente, e com certa amargura. Mas levei comigo aquele exemplar que já tinha aberto. Foi a maior burrice da minha vida inteira". Após perder toda sua biblioteca "fugindo da fúria nazista", Carpeaux conseguiu reaver alguns livros, entre eles *O processo*, sobre o qual afirma: "não pretendo me separar jamais do livro, pois foi meu segundo encontro com Kafka". Ver: "Meus encontros com Kafka". In: *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, 1978. Esse exemplar raríssimo encontra-se na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

Depois da morte dele, o escritor Fábio Lucas trouxe a São Paulo duas gravuras, a pedido de dona Helena. Uma para mim e outra para o Bosi, com uma dedicatória bonita dela: “Para Antonio Candido, amigo de Otto”.

Transcrição: Augusto Massi.
Edição de texto: Ana Luisa Escorel.
Entrevista: Breno Longhi, para projeto sobre obras de ensaístas brasileiros vinculados à cultura alemã, coordenado por Ligia Chiappini e promovido pelo Lateinamerika-Institut da Freie Universität Berlin, com apoio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 2009. Disponível em vídeo no site da universidade alemã.

A *Teresa* agradece a Ana Luisa Escorel e a Breno Longhi.

ÚLTIMA NOTA

ANTONIO
CANDIDO

Finalizando as notas sobre poetas e poesia, quero chamar a atenção do leitor para um livro recente, onde encontrei meditações das mais bem orientadas sobre a matéria. Quero referir-me à *Origens e fins*, do sr. Otto Maria Carpeaux. Pode-se dizer que um terço dos artigos nele enfeixados (9 sobre 26) versam sobre problemas de poesia. E eu prefiro apresentar-vos este aspecto do pensamento do autor, já por ser o mais característico da sua maneira – já por entrar na linha das nossas últimas cogitações – minhas e, quero crer, vossas, leitor.

*

Fazendo um justo reparo ao sr. Álvaro Lins, o sr. Otto Maria Carpeaux afirma direção interpretativa da sua própria crítica em divergência com o critério judicativo daquele autor. Com efeito – e aqui me ponho ao lado do sr. Otto Maria Carpeaux – a crítica interpretativa é mais fecunda mormente se precisarmos optar entre ela e a judicativa – porque o critério ideal seria um movimento que, partindo da análise interpretativa, chegasse ao diagnóstico funcional, passando pelo julgamento de valor. É o defeito de grande parte dos ensaios do autor que nos ocupa, não só neste como no seu primeiro livro, é o que se poderia chamar o excesso de interpretação. Com efeito o sr. Otto Maria Carpeaux adota, para interpretar, o processo comparativo. Ora, a comparação é uma espécie de presente de gregos. *Timeo comparatio et dona ferentes*... Pode nos esclarecer largamente o caminho crítico, tornando-se deste modo um dos instrumentos mais fecundos de trabalho, como pode nos levar ao analogismo, fazendo sair do seu bojo, uma série de traidores que nos envolvem e nos levam a escamotear o problema, trocando o juízo crítico pela muleta da comparação, como diria Ronald de Carvalho, o pior dos críticos comparativos *malgré lui* que o Brasil já teve. Em mais de um ensaio, sobretudo do seu primeiro livro, o sr. Carpeaux parece cair nessa armadilha, reduzindo o seu trabalho, no final das contas, a um passeio ameno e instrutivo pelos vários jardins das literaturas europeias. Quando, porém, consegue se livrar do perigo, nos dá ensaios de primeira ordem, graças a extensão dos seus conhecimentos e das suas leituras.

Não sou um leitor muito assíduo da nossa imprensa nem dos nossos articulistas, mas me parece que o sr. Otto Maria Carpeaux foi o primeiro, no Brasil, a comentar a poesia de acordo com as modernas tendências da crítica inglesa e americana dos nossos dias – isto é, a constatar, diante, da realidade da produção dos poetas, que a poesia moderna era, em larga parte, uma espécie de retomada da poesia conceituosa do barroco: gongorismo, marinismo, poesia metafísica, como chamou Johnson à dos poetas da primeira metade dos seiscentos inglês. É sabido que os poetas ingleses modernos, influenciados por Eliot, que por sua vez, se embebera em Donne, Marvel etc. a exemplo de Yeats em parte da sua obra e, sobretudo, de Gerard Manley Hopkins, o grande didata do verso inglês contemporâneo, empregam largamente os processos poéticos subordinados, mais ou menos, à lição cultista. Alguns críticos chegam a ver na poesia não cultista, como a romântica, por exemplo, uma quebra da verdadeira evolução da poesia inglesa. Outros sustentam que o romantismo não rompe, mas retoma a tradição cultista, limpando-a, rompendo com a artificialidade do *wit* e recobrando a espontaneidade da imagem em oposição à sua intelectualidade excessiva. Citemos, como exemplo do primeiro grupo, o americano Cleanth Brooks (v. o seu livro: *Modern Poetry and the Tradition*) e, do segundo, o inglês Herbert Read (v. os seus *Collected Essays in Literary Criticism*). Por outro lado, como aprendi com o sr. Carpeaux, operava-se na Espanha uma idêntica busca em relação à obra dos culteranos, sobretudo do seu pontífice, o paulificante e grande Don Luís de Góngora.

É assim que vemos um poeta moderno, como Cecil Day-Lewis, fazer poesia social empregando, ao lado e ao mesmo tempo que outros, os processos requintados e não raro obscuros do desenvolvimento antitético, da imagem-valor, do conceito, exatamente como se encontram nos "Holy Sonnets" do velho e longamente esquecido John Donne. O leitor ficará facilmente inteirado da questão lendo, em nossa língua, os admiráveis "Passos da Cruz" nas *Poesias* recém-publicadas de Fernando Pessoa, e comparando-os com os sonetos seiscentistas de Rodrigues Lobo ou os poemas de Dom Francisco Manoel. Verá, então, até que ponto o simbolismo e as sutilezas do poeta português moderno se entroncam nos seus velhos e sábios patrícios de trezentos e mais anos atrás.

O problema pode, grosseiramente, se resumir no seguinte. Há duas linhas de poesia: uma que faz da imagem um apoio ilustrativo do desenvolvimento do poema, devendo este ser sobretudo a expressão de

uma realidade perceptível através de uma identificação sentimental; outra, que faz da imagem uma unidade expressiva autônoma, que se exprime a si mesma e que deve ser percebida por um movimento tanto intelectual quanto afetivo. A segunda, evidentemente, requer uma acuidade e uma atenção contínua. A necessidade de um certo treinamento anterior e de um esforço permanente a tornam mais difícil e, portanto, mais obscura. Esta questão é das mais debatidas da crítica anglo-americana dos nossos dias. Não há quem não meta nela a sua colher torta. A magnífica antologia *Reading Poems*, comentada por mim neste rodapé há uns dois meses, pode-se dizer que é construída em torno dela.

Ora, na literatura brasileira, onde não constitui um problema vital, até aqui ninguém a tem abordado publicamente. No entanto, a sua importância é tão decisiva para as questões gerais de poética, o seu esclarecimento tão fecundo para a famosa discussão da poesia moderna, que não há como agradecer o sr. Otto Maria Carpeaux por tê-la divulgado entre nós. Aliás, um dos seus méritos mais fecundos tem sido justamente trazer para o Brasil uma inteligência afeita aos problemas do velho mundo e estudado os nossos à sua luz, esclarecer mais de um ponto de vista de ordem geral.

O sr. Otto Maria Carpeaux é dos que acham que a verdadeira linha da poesia é a do conceito e da chamada pureza. O seu gosto coincide com o dominante na crítica inglesa moderna. Segue uma curva segundo a qual a poesia, depois do fecundo século XVI e do barroco, dá um pulo, passando alto sobre o classicismo malherbeano e drydeneano, o romantismo, o parnasianismo, para se encontrar novamente no simbolismo e nas correntes modernas. No entanto, a sua posição não é tão simples. Aprende muito bem o sentido da evolução poética moderna, e poucas vezes tenho lido páginas tão lúcidas e tão decisivas quanto àquelas em que fala da passagem da poesia *privada* para a poesia *pública* como tendência e condição de grandeza da poesia moderna. Da mesma maneira, o seu estudo entre as relações da poesia e da ideologia demonstra uma segurança de quem já ultrapassou as brigas relativas à função da poesia, colocando-se num plano mais essencial, que permite a visão esclarecida do problema. Creio que o sr. Carpeaux tem um certo preconceito crítico, podendo-se aplicar-lhe o que ele próprio escreve, citando Richards: “Sedimentos de teorias críticas que prescrevem à poesia um papel determinado e condenam um poema em que está desempenhado um outro papel à poesia”. O Parnaso e o Romantismo

brasileiros são para ele movimentos de terceira ordem. E mesmo, penso eu, os outros parnasos e romantismos, – a não ser o aspecto nervaliano ou hoelderlineano deste. Não fará o sr. Carpeaux uma injustiça, oriunda do seu esforço de estar de acordo com a atitude recente em poesia? Mas, se esta deve tanto, no Brasil pelo menos, a homens como Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Raimundo Correia! Tenho a impressão de que o nosso autor se perde um pouco na poesia mais marcadamente nacional, como é a solução indígena do Parnaso, num Vicente de Carvalho, por exemplo, ou o romantismo eloquente de um Castro Alves. É patente esta relativa falta de sensibilidade – explicável aliás, plenamente, num estrangeiro há poucos anos entre nós, e que já faz muito em nos compreender tão bem quanto compreende – na sua desconfiança diante da obra do sr. Mário de Andrade.

É evidente que, para um europeu, e para os que têm a sensibilidade marcada sem remédio pela cultura europeia, o sr. Mário de Andrade é pouco acessível, justamente por ser o mais brasileiro dos grandes poetas modernos e por apresentar uma riqueza de facetas própria a desconcertar quem não consiga entender a sua evolução. Só vi, até agora, dois estrangeiros entendê-lo plenamente: Roger Bastide, que o coloca na primeira plana da nossa poesia, e Giuseppe Ungaretti, que o considerava um dos maiores poetas do Brasil.

Não é, porém, em relação ao que considero falhas justificáveis numa cultura de fresca data que reside o meu desacordo com o sr. Otto Maria Carpeaux. A sua crítica me parece pecar por um certo excesso de confiança. Há na maioria dos seus ensaios, um certo ar de infalibilidade que nem sempre agrada. Uma insuficiência que faz lembrar às vezes o pavonismo do sr. Afonso Arinos de Melo Franco. Quando fala, por exemplo da "resistência dos ignorantes e estúpidos suficientes que se revoltam contra a poesia moderna" (me parece que a função do crítico literário é, antes, procurar pacientemente esclarecer os que não entendem); ou quando escreve coisas assim cortantes: "O que o sr. Álvaro Lins fez pela poesia brasileira contemporânea constitui obra definitiva"; "o pobre Banville, definitivamente enterrado" etc. Não estou de acordo, sobretudo, com o uso imoderado que faz o sr. Carpeaux do vocábulo dialética. Isso porque a dialética, para ele, é um processo parcial, aplicável apenas a certo tipo de desenvolvimento, sobretudo mental. A sua concepção da evolução histórica e da função do espírito está longe do que se pode chamar dialética como se pode ver sobretudo nos ensaios de *A cinza do purgatório*, sobre Vico,

Weber, Burckhardt. Ora, dialética tem um sentido tão perigoso hoje em dia, que não vejo como aplicar o vocábulo fora de uma concepção também dialética da história e do espírito.

*

O sr. Otto Maria Carpeaux é um dos mais seguros dentre os que agitam ideias literárias no Brasil. A sua atividade tem se revestido de um cunho de utilidade para os mais moços, porque representa, não é difícil ver, um apaixonada luta pela supremacia do espírito e pela revalorização dos princípios segundo os quais vivemos. Veja-se o seu belo ensaio sobre Lorca. Para a literatura brasileira, tem o inestimável valor de representar um ponto de vista europeu dentro dela, permitindo, deste modo, visões novas, orientações diferentes daquelas que já nos calejaram. O nível da sua produção, a largueza dos seus conhecimentos e a sua compreensão certa da função da crítica, fazem dele uma aquisição de primeira ordem para a nossa vida intelectual.

Folha da Manhã
São Paulo, 28 de maio de 1944

A Otto Maria Carpeaux,
do seu constante admirador

Antonio Candido.

FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

(MOMENTOS DECISIVOS)

1.º VOLUME

(1750-1836)

FORTUNA CRÍTICA

PERSPECTIVAS DA INTERPRETAÇÃO: CARPEAUX E SUA FORTUNA CRÍTICA

GUILHERME MAZZAFERA S. VILHENA

“A glória, já se disse, é o conjunto dos mal-entendidos que se criam em torno de um nome”.

Otto Maria Carpeaux, “Jacob Burckhardt: profeta de nossa época”

PRIMEIROS ESFORÇOS[1]

Passados mais de quarenta anos de sua morte, o estudo da produção ensaística de Otto Maria Carpeaux ainda encontra pouco espaço nas universidades brasileiras, onde seus escritos são lidos sobretudo como textos de apoio. Atuando em um momento de transição do paradigma crítico do rodapé para a especialização universitária, Carpeaux, que jamais se incorporou como docente à academia, teve seus livros e ensaios gradualmente subsumidos por um limbo editorial, ocultamento este reforçado pela censura política de que foi vítima. No entanto, a partir da entrada do novo milênio este denso horizonte começa a se desanuviar.

No âmbito de estudos e trabalhos mais pontuais por pesquisadores universitários, cabe destacar a atuação de dois professores da Universidade de São Paulo. Zenir Campos Reis trabalhou ao longo de vários anos em um projeto de edição de inéditos e dispersos bem como de reedição revista da obra de Carpeaux. Os frutos desse trabalho, apesar de exíguos, são de extrema importância: a “descoberta” dos ensaios “Teatro e estado do Barroco” e “Formas do romance”. Na publicação do primeiro destes, em 1990, Reis adverte-nos sobre a urgência de travar batalha contra “o injusto esquecimento” de Carpeaux, e, em 1996, com a publicação do segundo, reforça a necessidade de uma leitura atenta diante da consciência etimológica, da “erudição sistemática” e da múltipla historicidade mobilizada por seus escritos. É da lavra de Reis, aliás, uma das mais minuciosas observações sobre o *estilo* de Carpeaux, enfatizando seu uso sistemático do discurso indireto livre “como forma

---

1 Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado sobre Otto Maria Carpeaux, vinculada à FFLCH-USP, e conta com apoio do CNPq. O artigo constitui um primeiro esforço de descrição e avaliação sintética do estado atual da fortuna crítica acadêmica e dos projetos editoriais vinculados à obra de Carpeaux.

de glosar o pensamento dos autores que tratou" (REIS, 2002, p. 293).[2] Na mescla profusa entre a fala do crítico e a enunciação do pensamento alheio, tem-se a construção de uma "consciência sociológica" que, se não deixa de ser por vezes desnorteante, faculta ao texto crítico certa dose daquela "força criadora" prezada por Carpeaux em seus pares de ofício.

Já nos escritos de Alfredo Bosi a presença de Carpeaux tem-se feito constante, (1978; 1999; 2000; 2013; 2017), incluindo a organização do volume *Sobre letras e artes* (1992), coletânea de textos publicados no suplemento homônimo do periódico carioca *A manhã* que não haviam entrado nos livros lançados por Carpeaux. Leitura obsedante para um então jovem Bosi, os ensaios de Carpeaux, capazes de articular "um diálogo com a historicidade profunda de todas as obras" (1999), exerceram impressão profunda e duradoura no crítico em formação que, anos mais tarde, além de admirador, viria a ser amigo de Carpeaux. É, aliás, em função dessa filiação que o estudo panorâmico de Carpeaux sobre a literatura alemã – publicado originalmente em 1964 pela Cultrix e reeditado em 1994 pela Nova Alexandria, com posfácio de Willi Bolle sobre a literatura produzida entre 1960 e 1990 – foi rebatizado, em sua publicação pela Faro Editorial em 2013, com título semelhante a um dos mais famosos livros de Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, obra publicada em 1970 e dedicada ao ensaísta austríaco.

Creio ser justo dizer que Bosi é o crítico que melhor absorveu as ideias e até mesmo parte do método de Carpeaux, denominado por aquele de estilístico-cultural. Além de sua retomada constante em textos que homenageiam o crítico, almejando resgatar seu legado e apresentá-lo a novas gerações, Bosi parece ter subsumido criativamente, por exemplo, a noção de pseudomorfose, utilizada recorrentemente por Carpeaux na *História da literatura ocidental* e em alguns de seus ensaios. Tal noção, que indicia a presença de tensões e desacordos entre os estilos dominantes e as realizações individuais das obras artísticas, estabelece um diálogo vivo com o conceito de resistência constantemente retrabalhado por Bosi, assim como se irmana às suas preocupações referentes ao amealhar-se entre estilo e ideologia e à profusa gestação de contraideologias no seio das obras literárias.

---

2 Com intuito de evitar a proliferação desnecessária de notas de rodapé e, ao mesmo tempo, ofertar ao leitor uma lista consideravelmente completa dos livros de Otto Maria Carpeaux e de sua fortuna crítica acadêmica, adotamos o sistema autor-data, constando a referência completa nas listas anexas. No caso de referências infensas a este critério, optou-se pela nota de rodapé.

Exemplo expressivo de uma leitura esmerada que procura reposicionar Carpeaux no debate crítico encontra-se em “Por um historicismo renovado”, texto de abertura da primeira edição da *Teresa* (e depois incorporado a *Literatura e resistência*, de 2002), revista publicada há 20 anos e que ao longo deste período ofereceu a seus leitores alguns ensaios de Carpeaux inéditos em livro. Neste ensaio de fôlego, Bosi sugere que o cerne dialético Carpeaux encontra-se na “capacidade de identificar nos grandes textos literários não só a *mímesis* da cultura hegemônica, mas também o seu contraponto que assinala o momento de viragem, o gesto resistente da diferença e da contradição” (2000, p. 32). Além disso, a *História da literatura ocidental* é escrutinada ao lado da coetânea *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, como exemplo de um novo sentido de historicidade no qual “a história das expressões simbólicas se abre para dimensões existenciais e culturais múltiplas que não as reduzem à condição de alegorias ideológicas” (p. 47).

Nos programas de pós-graduação, a primeira dissertação de mestrado sobre Carpeaux foi defendida na USP em 1992. *Um diálogo crítico: Otto Maria Carpeaux e as “ciências do espírito”,* de Maria do Carmo Malheiros Waizbort, procura lastrear e compreender a presença do pensamento do filósofo alemão Wilhelm Dilthey na escrita de Carpeaux, contribuindo para o entendimento de que vários termos utilizados pelo crítico de modo aparentemente corriqueiro carregam, na verdade, significados precisos que o diálogo sugerido permite elucidar. A dissertação inclui, ainda, uma breve e importante análise de um texto fundamental para a passagem do Carpeaux das letras para o da política, “*La littérature brésilienne: Du bovarysme à l’engagement*”, publicado em um dossiê sobre o Brasil organizado por Celso Furtado para a importante revista *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean-Paul Sartre.[3] Por fim, Waizbort oferece uma ótima apresentação biográfica do crítico e um importante levantamento de textos de Carpeaux, esforço evidenciado na assistência editorial prestada pela pesquisadora ao volume *Sobre letras e artes,* mencionado anteriormente.

Por volta desta mesma época, dois pesquisadores estrangeiros também já vasculhavam um pouco do passado europeu de Carpeaux.

---

3 Por sua importância e desconhecimento pela maior parte dos leitores de Carpeaux, a versão em português deste texto encontra-se disponível nesta edição da *Teresa*. Teço alguns comentários sobre o mesmo em outro artigo também presente nesta edição, intitulado “Situação e presença de um crítico austríaco-brasileiro”.

O vienense Andréas Pfersmann (1988; 1992; 1995; 2014) trouxe importantes informações sobre o posicionamento político e atuação jornalística do então Otto Karpfen, assim como, no Brasil, esmiuçou a polêmica provocada pelo necrológio do escritor francês Romain Rolland, publicado por Carpeaux na *Revista do Brasil*, em dezembro de 1943, que gestou uma campanha contra o crítico que contou, inclusive, com a participação do pensador católico Georges Bernanos, além de Genolino Amado, Dalcídio Jurandir, Guilherme Figueiredo e Carlos Lacerda. Comentando as réplicas e tréplicas entre tais intelectuais, as intervenções defensivas de Álvaro Lins quanto a seu protegido austríaco, certos comentários públicos de Oswald de Andrade e oitiva epistolar de Mário de Andrade, Pfersmann mostra como o *affaire* Carpeaux, em termos literários, acaba por questionar a influência hegemônica da cultura francesa sobre a *intelligentsia* brasileira, que o crítico buscava relativizar a partir de referenciais mais amplos (ingleses, alemães, espanhóis etc.). Já no âmbito político, sua derrisão em face do escritor francês, cujo posicionamento livre e aguerrido diante do nazismo erigia-se em modelo para boa parte dos escritores nacionais, punha em questão as escolhas políticas precedentes de Karpfen-Carpeaux – a opção por um possível austrofascismo vinculado à figura do chanceler Engelbert Dollfuss, de quem Karpfen fora próximo, era aceitável diante da fúria nazista que solapava a autonomia austríaca? – e o qualificava, na visão de Lacerda, como instrumento de discórdia em um momento no qual a unidade da frente antifascista era a mais urgente das prioridades.

O brasilianista suíço Albert von Brunn (1999; 2013), por sua vez, interessou-se pela fuga de Carpeaux da Europa dentro de um contexto mais amplo das ligações dos judeus com o Vaticano. Destrinchando e datando os passos do crítico em seu périplo por Itália, Suíça, Bélgica (onde se fixou temporariamente e publicou textos) e, enfim, Brasil, com suas dificuldades linguísticas e jurídicas especialmente restritivas sobre exilados de língua alemã durante a Segunda Guerra Mundial, a sombra kafkiana avulta a símbolo multifário evidenciado pela presença intermitente do próprio escritor tcheco na vida de Carpeaux (relatada em "Meus encontros com Kafka"), na rigidez dos trâmites burocráticos necessários para sua naturalização e, de forma mais ampla, na passagem das certezas antigas, engastadas na cosmovisão austríaco-católico-barroca, para a experiência e estudo da crise destes valores na literatura, com destaque para as obras do próprio Kafka, além das de Claude Mauriac e Graham Greene.

A virada do século traria uma inusual concentração de pesquisas sobre o crítico, começando pela primeira tese de doutorado a ele dedicada, *Carpeaux e o futuro da crítica*, de Thereza Vicente Vianna, defendida na UERJ em 1999, que procura analisar as posições assumidas por Carpeaux frente à crítica literária geral e brasileira a partir de sua chegada ao Brasil. A autora também se detém nos diálogos possíveis com críticos brasileiros como Antonio Candido e Álvaro Lins (dando destaque à correspondência deste último com Carpeaux), e sopesa a influência de Dilthey e Ortega y Gasset na obra do crítico austríaco.

No ano seguinte, Mauro Ventura defende na USP a sua tese de doutoramento, *Mentalidade barroca e interpretação: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux*, convertida em livro que é, até hoje, o único disponível sobre o crítico. Publicado em 2002, *De Karpfen a Carpeaux: formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro* é obra indispensável que, aprofundando as pesquisas de Pfersmann e von Brunn, apresenta com riqueza de detalhes os anos de formação político-intelectual de Otto Karpfen, incluindo análises de livros escritos por ele nesse período. Uma espécie de biografia intelectual, o estudo permite divisar certa continuidade entre a herança cultural habsburga de Karpfen e o faro crítico do ensaísta radicado no Brasil. Tendo o livro como cerne da sua pesquisa, Ventura vem expandindo-a continuamente ao longo das últimas duas décadas, seja para pensar a inserção de Carpeaux no campo do jornalismo cultural da época (2009; 2011; 2012), seja para melhor compreender seus textos europeus (2003; 2008; 2010), ênfase que tem prevalecido em seus estudos mais recentes.

Em 2001, também na USP, Maria Claudete de Oliveira defendeu sua dissertação intitulada *Otto Maria Carpeaux: leitor de poesia brasileira,* na qual procura desvelar uma possível unidade no modo de apreensão dos poetas brasileiros por Carpeaux, enfatizando questões caras ao crítico como a tensão entre poesia pública e privada; o papel restritivo da ideologia; a dimensão expressiva do ato poético, capaz de converter a experiência mais íntima em "emoção articulada"; e uma função imanente à crítica literária, a de tornar o "'exteresse' histórico em interesse vital", como propõe Carpeaux (2018, p. 14) em "O sol de Homero".

Uma das maiores dificuldades enfrentadas por todos estes pesquisadores refere-se ao estatuto movente e progressivo do corpus de Carpeaux, cuja obra completa ainda está longe de ser compilada. Assim, é recorrente que cada nova pesquisa acabe lançando mão de textos

esquecidos, que adquirem insuspeitado valor à luz da especificidade do recorte adotado. No entanto, a valorização dos ensaios escolhidos e publicados por Carpeaux em seus livros de crítica literária (*A cinza do purgatório*, *Origens e fins*, *Respostas e perguntas*, *Retratos e leituras*, *Presenças* e *Livros na mesa*, além das coletâneas *Vinte e cinco anos de literatura* e *Reflexo e realidade*) ou política (*O Brasil no espelho do mundo* e *A batalha da América Latina*), permanece como importante baliza crítica a orientar os arcos interpretativos.

ENSAIOS REUNIDOS: UM RECOMEÇO

A publicação dos dois volumes dos *Ensaios reunidos* em 1999 e 2005, pela Topbooks em parceria com a UniverCidade, ajudou a reavivar a difusão e o interesse pela obra de Carpeaux, já que praticamente todas as suas coletâneas de ensaios encontravam-se esgotadas e sem perspectivas de reedição. O volume I reúne os seis primeiros livros de crítica literária de Carpeaux, de *A cinza do purgatório* até *Livros na mesa*, cobrindo o período de – apesar do que indica a capa – 1942 a 1960. Conta ainda com uma longa introdução feita por Olavo de Carvalho, uma brevíssima cronologia, mais de uma dezena de fotos, índice onomástico, além de eventuais notas editoriais e a tradução dos trechos em língua estrangeira citados por Carpeaux, feita por Jorge Wanderley e Bruno Tolentino. O segundo volume, publicado em 2005, contém um belo prefácio do poeta e ensaísta Ivan Junqueira, então presidente da Academia Brasileira de Letras e ex-colega de Carpeaux no labor enciclopédico na década de 1960. Além de relembrar alguns causos de sua convivência com Carpeaux, Junqueira promove um passeio por diversos ensaios do crítico presentes na seleta, destacando como sua característica essencial o anseio de "instigar seus leitores a admitir o conflito perpétuo em que se debate o ser humano e instaurar uma visão de mundo em que todos os valores possam ser confrontados, bem como questionadas todas as regras ou critérios de avaliação estética" (JUNQUEIRA, 2005, p. 29). Junqueira também evidencia a presença de uma inquietação religiosa que influencia o olhar do crítico em suas leituras de Kafka e Dostoiévski, por exemplo, e que passará por um processo progressivo de secularização, a ponto de que "O homem que conheci em 1962 não deixava transparecer nenhum vestígio do catolicismo pelo qual pugnara durante sua juventude vienense" (p. 23). O volume II segue os mesmos padrões do antecessor (embora não ofereça tradução dos textos em língua estrangeira), mas

seu foco são os textos dispersos do crítico, em um arco que vai de 1946 a 1971, reunindo ensaios publicados sobretudo em *O Jornal*, no suplemento *Letras e Artes* e em *O Estado de S. Paulo*, terminando com três introduções/prefácios para obras de Manuel Bandeira, Goethe e Ernest Hemingway. Neste segundo o volume, a edição ficou a cargo de José Mário Pereira (Topbooks), enquanto a pesquisa e estabelecimento de texto foram feitos por Christine Ajuz. O hipotético volume III seria dedicado aos prefácios, introduções e participações do crítico em obras coletivas. Passados quinze anos, tal livro ainda não se materializou.

Com seus dois volumes robustos, de mais de 900 páginas cada, a importância editorial do projeto é inquestionável, seja ao recuperar textos dispersos ou ao reapresentar Carpeaux a uma nova geração de leitores, estimulando outros esforços editoriais de menor escala, comentados adiante. Cabe, no entanto, ponderar que a qualidade final do produto por vezes deixa a desejar no que se refere à qualidade da impressão do primeiro volume em certas páginas, além de alguns lapsos na tradução de trechos estrangeiros e no estabelecimento dos textos, processo dificultado pela baixa qualidade das cópias dos periódicos disponíveis.[4] No caso do segundo volume, não parece haver propriamente um recorte crítico quanto ao material selecionado, que parece corresponder a tudo o que foi possível reunir e que não se qualifica como outra modalidade textual (prefácio, introdução etc., apesar das exceções indicadas). Se retomarmos o volume *Sobre letras e artes*, organizado por Alfredo Bosi, veremos que do total de 46 ensaios (sendo que 42 destes não estavam recolhidos em livro naquele momento), *Ensaios reunidos II* incorporou 41 destes ensaios, deixando de fora, no entanto, o importante “Reflexos do Brasil”, publicado no *Letras e artes* em 14 de setembro de 1947, pertinente, portanto, ao escopo cronológico adotado.

Com o retorno de Carpeaux às livrarias, sua figura passa a ser alvo de disputa ideológica, com acentuado pendor para a atuação de editores, ensaístas e críticos de direita. Tal fato parece ter início com a introdução de Olavo de Carvalho (1999) ao primeiro volume dos *Ensaios reunidos* e também se deve à sua atuação como um dos idealizadores do projeto e um de seus mais famosos difusores. O longa introdução

4 Como observa Zenir Campos Reis (2002), houve um descuido na transcrição do ensaio “Poesia e ideologia”. A edição atual de *Origens e fins* (Livraria Danúbio, 2018), repete a versão equivocada, mas oferece uma leitura alternativa em nota de rodapé. Esta leitura, no entanto, não condiz perfeitamente com a versão completa proposta por Reis.

perfaz uma abrangente apresentação da vida e obra de Carpeaux, suas referências, vínculos com a época e seu curioso velamento após a morte no meio cultural brasileiro. É possível notar, no entanto, o empenho de Carvalho na construção de uma imagem bastante específica do crítico, valorizando seus ensaios mais antigos, sobretudo os do período 1941-45 – mais próximos, portanto, da herança católico-europeia e temperados, em geral, pela *apoliteia* inspirada pelos escritos do historiador suíço Jacob Burckhardt –, ao passo que a adesão política efusiva à esquerda na resistência à ditadura é vista como decorrente das coerções de um ambiente intelectual predominantemente "esquerdista", o que acaba por condenar Carpeaux "à progressiva esterilidade intelectual", cujas consequências danosas seriam a negação de sua missão cultural em paralelo com o silenciamento de quaisquer manifestações religiosas de sua parte (CARVALHO, 1999, p. 68). O tom programático e personalista do texto de Carvalho – porta de entrada de um importante e ambicioso projeto editorial de resgate que, após dois fartos volumes, estacou, mas que parece querer reavivar-se –, tem tido influência considerável na recepção de Carpeaux em um meio bastante específico, o da internet (o *locus* efetivo da atuação de Carvalho), em que a obra do crítico é apresentada como tesouro inalienável de um "cânone esquecido" revelado por Carvalho a seus alunos e cujo custo, como aponta o ensaio de Daniel Salgado (2018) – que vê nessa apropriação de Carpeaux um sintoma de tendências mais amplas e de maior presença no âmbito político atual –, é uma amortização conservadora de uma figura e de uma obra eminentemente fecundas e dialéticas.

A partir destas publicações de monta, a renovação do interesse pela vida e obra de Carpeaux adquire um aspecto importante. Sua presença no âmbito acadêmico, em estudos de maior fôlego, dá-se por investigações de seu perfil estético-político-ideológico, procurando entrever suas contradições – de católico monarquista a ferrenho inimigo da ditadura militar brasileira, que abandona a literatura para se dedicar aos escritos políticos –, o que produz trabalhos de muito interesse. Neste sentido, além dos estudos de Ventura, cabe destacar os trabalhos de Eduardo Gomes Silva (2011; 2014; 2015; 2019a; 2019b), em especial sua tese defendida na UFSC em 2015. *Imagens de Otto Maria Carpeaux: Esboço de biografia* talvez seja o estudo mais completo no que se refere à amplíssima gama documental e iconográfica que evidencia a contínua construção de variadíssimas

figuras de Carpeaux, gestadas tanto por ele mesmo quanto por seus interlocutores, amigos, desafetos e intérpretes acadêmicos. Não constituindo uma tese em sentido unívoco, mas um mosaico de imagens do crítico concebidas a partir vasto levantamento documental atravessado pela montagem criativa do estudioso, a tese faz-se leitura fundamental e generosa para os pesquisadores da obra de Carpeaux.

Parte importante da reconstrução deste perfil do crítico encontra-se em sua atuação jornalística, seja no âmbito de uma prática de mediação cultural, estudada por Tania Franco Carvalhal (1990; 2003), Ventura (2015) e José Eugênio de Oliveira Menezes (2015), ou a partir de um viés mais específico, vinculado aos escritos políticos de Carpeaux, sobretudo o amplo conjunto de textos escritos em resposta ao golpe de 1964. Neste último caso, há estudos dedicados ao grupo de artigos enfeixados no *Correio da Manhã* até seu desligamento do jornal (1964-1966), como as breves reflexões de Alice Koshyama (1989; 1993) e a exploração mais minuciosa de Silva (2015; 2019b), e, também, reflexões sobre o variegado repositório de artigos políticos veiculados pela imprensa alternativa, abordados em parte na tese de Silva e tomados como objeto da tese de doutorado em andamento de Thiago Bicudo Castro, pesquisador da Unicamp, em sua relação com a formação do campo intelectual no período 1964-1968.

No âmbito do exílio e da integração cultural do exilado destacam-se as pesquisas de mestrado e doutorado de Vinícius Bogéa-Câmara (2004; 2010), defendidas na UERJ, em que analisa as estratégias de adaptação e de "modelagem do *self*" efetuadas por Carpeaux diante das condições impostas pelo exílio brasileiro. Se Carpeaux foi o foco exclusivo da dissertação, em sua tese o pesquisador acrescenta o anteparo comparativo da trajetória de Anatol Rosenfeld, outro intelectual de língua alemã que fez do Brasil um novo lar. Ainda em chave semelhante, Maurício Parada (2008a; 2008b; 2015) pesquisa os liames entre a formação de Karpen e as ideias austrofascistas, em franca oposição ao nacional-socialismo; explora as complexidades enfrentadas por Carpeaux em sua incorporação ao contexto brasileiro, tensionada pelos polos do "exílio" e do "compromisso"; e, em perspectiva comparada, detém-se sobre as trajetórias de Carpeaux, Stefan Zweig e Vilém Flusser a partir da ideia de exílio como "deslocamento e crítica". Já Fábio Koifman (2015) analisa minuciosamente todo o processo de obtenção da cidadania brasileira por Carpeaux, destacando tanto suas singularidades quanto

seu contexto mais amplo, época de cisões ideológicas crescentes. Por fim, Carpeaux comparece de forma brevíssima no recente livro de Peter Burke, *Perdas e ganhos: Exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000*, um ambicioso e conciso esforço de plasmar os múltiplos deslocamentos de corpos e saberes, sugerindo que as contribuições mais efetivas deste imenso contingente de intelectuais em trânsito alicerçam-se em um caminho intermediário entre a assimilação da cultura alheia e sua negação, promovendo "a integração ou síntese de elementos das duas culturas".[5]

Ainda nesta mesma linha de pesquisa liminar, há que se mencionar o importante projeto internacional "Deutschland-Brasilien: Transkulturelle Dynamiken und transdisziplinäre Essays" ["Alemanha-Brasil: dinâmicas transculturais e ensaios transdisciplinares"], que tinha por objetivo o estudo e divulgação das obras de ensaístas brasileiros vinculados à língua e cultura alemãs, promovido pelo Lateinamerika-Institut da Freie Universität Berlin com o apoio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de USP. Coordenado por Ligia Chiappini e contando com a participação dos pesquisadores Marcel Vejmelka, Flávio Aguiar, Leopoldo Waizbort e Jorge de Almeida, o projeto buscou selecionar ensaios de Anatol Rosenfeld, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido, Augusto Meyer, Milton Santos, Mário de Andrade, Vilém Flusser e Vianna Moog, procurando compreender as dinâmicas transculturais inscritas em suas obras, corporificadas em apropriações de modelos literários e teóricos em fluido trânsito entre Europa e Brasil (sobretudo a partir da herança alemã), e eventualmente traduzir alguns destes ensaios para o alemão e publicá-los em uma antologia. Ao longo do projeto, especialistas foram convidados a falar sobre os ensaístas, e entrevistas em vídeo foram feitas com alguns destes estudiosos.[6] O artigo de Ligia Chiappini (2011) não apenas apresenta o projeto como destaca a importância do gesto crítico de escolher o que cabe ao crítico comentar, divulgar, analisar. Tal crivo perpassa

---

5 BURKE, Peter. *Perdas e ganhos: exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000*. Tradução de Renato Prelorentzou. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 24. Eis o que diz Burke sobre Carpeaux: "Otto Maria Carpeaux, vienense que fugiu para o Brasil em 1938, se tornou um dos principais críticos da literatura brasileira e apresentou aos leitores brasileiros muitos dos mais importantes escritores europeus, em especial Franz Kafka e Robert Musil" (p. 37). O leitor interessado encontrará nesta edição da *Teresa* uma excelente resenha do livro, escrita por Mariana Holms.

6 As entrevistas encontram-se disponíveis no site da universidade alemã. No caso específico de Carpeaux, estão disponíveis entrevistas com Antonio Candido, Alfredo Bosi, Albert von Brunn, Boris Schnaiderman e Jacó Ginzburg. Dentre estas, as de Candido e Bosi nos pareceram as mais interessantes. Como a última já havia sido publicada, optamos por transcrever o saboroso depoimento de Candido e incluí-lo nesta edição da *Teresa*.

as noções de estilo, tradição e a própria atuação de Carpeaux como "transculturador", mediando o que trazer da cultura europeia para os leitores brasileiros (e, reverso da medalha, ao que se dedicar em face da nova literatura que se lhe apresenta), culminando na ideia de que seu pretenso abandono da literatura no final dos anos 1960 representava na verdade uma "retomada da tradição do crítico militante e da função pedagógico-política que, perdida na imprensa, ameaça perder-se também na Universidade, porque esta vem se privatizando" (p. 147).

Em uma esfera mais próxima da crítica literária, os estudos de Laio Monteiro Brandão (2014; 2015; 2016), com mestrado defendido na Universidade Federal de Viçosa, discutem o lugar ocupado por Carpeaux no campo da crítica nacional bem como sopesar os entraves constitutivos ao ofício crítico à luz de importantes contribuições de nosso autor. Por sua vez, as pesquisas de Pedro Theobald (2008; 2014; 2018) procuram pensar a presença alemã na *História da literatura ocidental* no contexto de histórias da literatura universal traduzidas ou produzidas no Brasil, o mesmo valendo para *A literatura alemã* dentro do conjunto de livros específicos sobre história desta literatura. Além disso, Theobald também estudou a correspondência de Carpeaux com o intelectual gaúcho Manoelito de Ornellas e a recepção da *HLO* a partir da crítica do período, em especial as avaliações de Wilson Martins. Diante da inegável abrangência de seus interesses literários, este recorte dedicado a refletir sobre a presença de determinada literatura estrangeira nos escritos de Carpeaux – também proposto por Fausto Zamboni (2008) no caso da literatura italiana –, precisa ser continuamente ampliado, restando ainda alguns pontos cegos, como a reflexão crítica sobre seu vasto e dileto cabedal de leituras inglesas, por exemplo.

Outro trabalho de muita relevância é o de Valéria De Marco (2013), que destaca o papel pioneiro de Carpeaux como mediador entre o Brasil e a literatura das duas Espanhas, a peninsular e a exilada. Em artigo breve e prolífico, a pesquisadora põe em evidência a importância do método comparatista de Carpeaux; o interesse profundo do crítico pelo barroco espanhol em conexão íntima com sua herança austríaca; e os vínculos afetivos e pessoais do ensaísta com intelectuais espanhóis exilados como Francisco Ayala, Camilo José Cela e Max Aub, autores então pouco conhecidos no Brasil sobre os quais escreveu. Valéria De Marco ainda oferta a seus leitores um importante ensaio de Carpeaux não compilado em livro sobre o último nome da tríade ("A descoberta de Aub") e observa

a força da "enunciação militante" do crítico, que deseja dividir com o leitor brasileiro "as múltiplas maneiras de refletir sobre as utopias derrotadas da Espanha, sobre aquele momento especial da História do Ocidente em que, a seu juízo, haviam sido abolidas as fronteiras entre o povo e o intelectual e, sobretudo, entre línguas e países" (p. 328).

LIVROS NA MESA: NOVOS PROJETOS

Em 2007, tem início outro projeto fundamental para a recuperação histórica de Carpeaux e que, quando devidamente mapeado e estudado, poderá corroborar ou retificar seu vasto ciclo de afinidades intelectuais. Em 1979, a Biblioteca Mário de Andrade (SP) adquiriu seu acervo por intermédio da viúva, Helena.[7] Após um considerável equívoco que dispersou parte das obras adquiridas pela Coleção Geral da biblioteca, buscou-se recompor e recatalogar devidamente o acervo adquirido, que conta hoje com aproximadamente 1.400 livros, além de pacotes com recortes de jornal oriundos de diversos países (em que constam anotações mais ou menos frequentes, feitas geralmente na mesma língua do periódico), marca do perfil *aggiornato* de Carpeaux, que se manifesta igualmente nas intervenções manuscritas presentes nas bibliografias de alguns dos livros do acervo.

A despeito do percurso acidentado e da configuração não raro obtusa e construída de uma "biblioteca final" de escritor – lembremos que Carpeaux perdeu praticamente todos os livros que possuía na Europa –, a consulta ao acervo desvela um leque de relações intelectuais composto pelas dedicatórias dos livros, congregando importantes escritores e críticos brasileiros.[8] Além disso, nota-se ainda a presença acentuada de importantes obras de referência, como *Mimesis* (Erich Auerbach), *Literatura europeia e Idade Média latina* (Ernst Robert Curtius), *Theory of Literature* (Rene Wellek e Austin Warren) e a dileta *Histoire de la littérature française* (Gustave Lanson), contando esta última com considerável marginália. Quanto ao tamanho relativamente diminuto do

---

7 Para uma boa apresentação da biblioteca de Carpeaux, ver VENTURA, Mauro. "A biblioteca final: surpresas e revelações". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade,* v. 63, 2007, pp. 26-35.

8 Há dedicatórias, por exemplo, de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Raul Bopp, Antonio Callado, Tiago de Mello, Álvaro Lins, Gilberto Freyre, Mário da Silva Brito, Paulo Rónai, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Lúcia Miguel Pereira, Boris Schnaiderman, Roberto Schwarz, Astrojildo Pereira, Augusto Meyer, Roger Bastide, além da tríade Aurélio, Sérgio e Chico Buarque de Holanda, do crítico de cinema Jean-Claude Bernadet e do escritor espanhol exilado Francisco Ayala. Este número da *Teresa* procurou resgatar a rede de relações afetivas e intelectuais estabelecidas por meio das dedicatórias, compondo uma seleção das mesmas para ilustrar a edição.

conjunto, além do provável fácil acesso a bons acervos nas bibliotecas e acervos em que trabalhou, a limitação de espaço físico também pode ter influenciado a composição compacta da biblioteca, sendo perceptível a inexistência quase completa de duas edições de um mesmo livro, o que faz supor que ao receber versão mais atualizada de determinada obra Carpeaux descartava a anterior.

Além da biblioteca, outro importante conjunto documental encontra-se salvaguardado pela Fundação Casa de Rio Barbosa (Rio de Janeiro), em seus Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros. Contemplando correspondência passiva e ativa (com destaque para o diálogo com Carlos Drummond de Andrade), alguns poucos documentos pessoais (entre eles, a certidão de naturalização brasileira, assinada por Getúlio Vargas) e manuscritos ("Três horas em Praga" e "Uma história do pensamento filosófico", por exemplo), convites de formatura em que atuou como paraninfo, e parte de sua produção na imprensa, o conjunto é relativamente modesto e não apresenta certos tipos documentais comuns como diários e cadernetas. Doada por Helena Carpeaux após a morte do marido, a coleção também inclui parte da correspondência pessoal da viúva e o estatuto da "Sociedade Otto Maria Carpeaux", fruto de um desejo de Helena, que encontrou apoio nos amigos Drummond, Antônio Callado, Antônio Houaiss, Mauro Gama, entre outros, e que tinha por objetivo gerir os direitos das obras de Carpeaux e publicar suas obras completas, almejando preservar e difundir seu legado.[9]

Movidos pelo empuxo dos *Ensaios reunidos*, outros livros do crítico foram publicados por aqui a partir de 2000: *Ouro Preto* (2000); a reedição da *História da literatura ocidental* (2008, pela Biblioteca do Senado; 2011 e 2012 pela Leya, em formatos diversos); *A história concisa da literatura alemã* (Faro Editorial, 2013); *Caminhos para Roma: aventura, queda e vitória do espírito* (Vide, 2014; seu segundo livro, publicado na Áustria em 1934); a seleta *O canto do violino e outros ensaios inéditos* (2016) e as reedições de *A cinza do purgatório* (2015), *Origens e fins* (2018) e *Respostas e perguntas* (2019), estes quatro últimos publicados pela Livraria Danúbio Editora.

A reedição da *História da literatura ocidental*, lançada em quatro volumes em 2008 pela editora do Senado Federal – que tinha como

---

9 Para maiores informações sobre o acervo na Fundação Casa de Rui Barbosa e os bastidores da "Sociedade Otto Carpeaux", ver o estudo de Eduardo Gomes Silva (2015, pp. 293-294), do qual nos valemos para compor este parágrafo.

vice-presidente do conselho editorial Joaquim Campelo Marques, da editora Alhambra, que publicara a segunda edição da obra entre 1978-1984 –, traz uma apresentação de Ronaldo Costa Fernandes e uma série de paratextos, abrangendo o plano completo da obra; dedicatória de Carpeaux a Campelo Marques; trechos da primeira edição excluídos da segunda; reprodução de páginas da primeira edição alteradas pelo autor; os prefácios das duas edições anteriores; fotos das capas destas edições e do próprio autor; e "O artigo sobre os prefácios", recolhido em *Ensaios reunidos II,* totalizando mais de 140 páginas preambulares. Este excesso de material adicional, no entanto, parece buscar compensar a ausência de um projeto editorial mais definido, com notas de edição e, sobretudo, a tradução dos inúmeros trechos nas mais diversas línguas estrangeiras mobilizados por Carpeaux no decorrer da obra, algo absolutamente necessário para a fruição de potenciais novos leitores. Em 2011, o mesmo projeto foi reimpresso pela editora Leya em parceria com a Livraria Cultura, em uma caixa com quatro volumes, e, em 2012, em dez pequenos volumes, vendidos em conjunto ou separados e sem o abundante material adicional. O retorno da *HLO* às prateleiras em múltiplos formatos é sem dúvida importante, mas, para além do fato de a Leya ter essencialmente reimprimido a edição do Senado – sem qualquer alteração no projeto editorial de Achilles Milan Neto (citado na página de créditos), cedido à Leya por Campelo Marques, causando justas reclamações de favorecimento editorial[10] –, a necessidade de uma edição crítica da obra, com novo estabelecimento de texto, atualizações bibliográficas, tradução das citações em língua estrangeira e notas de edição capazes de integrar a obra ao conjunto dos escritos de Carpeaux, faz-se cada vez mais urgente.

Notáveis também são os contínuos esforços da Livraria Danúbio Editora, que, além de Carpeaux, possui em seu catálogo obras de Miguel de Unamuno, Hilaire Belloc e Nikolai Berdiaev, entre outros. Em 2016 a editora lançou *O canto do violino*, uma seleta de 26 ensaios inéditos em livro vinculados à temática musical, abrangendo ensaios propriamente musicais, breves biografias de compositores e ensaios "literário-musicais", em que a arte literária ilumina a musical e vice-versa. Os ensaios, extraídos dos periódicos *Correio da Manhã* (RJ), *Letras e*

---

10 A história deste imbróglio editorial, incluindo a proximidade de Campelo Marques com José Sarney, presidente da Editora do Senado e com livros publicados pela Leya, pode ser lida na reportagem de Murilo Ramos, "Uma história da esperteza editorial". *Revista Época*, 09 jan. 2012.

Artes (Suplemento do *Diário Carioca*), *Diário do Paraná*, *Diário de Pernambuco* e *Jornal de Notícias* (SP), compõem um arco de dez anos, publicados originalmente entre 1948 e 1958. Com coordenação editorial de Diogo Fontana e edição de Eduardo Zomkowski, o livro apresenta abundantes notas editoriais, indicando referências e edições, tradução das citações em língua estrangeira e um apêndice listando os músicos abordados nos ensaios e breves dados biográficos dos mesmos. Além disso, o volume conta com prefácio e notas do regente e musicólogo Dante Mantovani, atualizando bibliografias, esclarecendo trechos e conceitos musicais ou mesmo refutando certas passagens dos ensaios de Carpeaux. Tanto a "Nota do Editor", assinada por Zomkowski, quanto o Prefácio de Mantovani ecoam a visão expressa na introdução de Olavo de Carvalho para os *Ensaios reunidos I* quanto à decadência intelectual de Carpeaux vinculada às escolhas políticas de seus últimos anos, daí a opção restritiva por selecionar ensaios anteriores à década de 1960.

Zomkowski e Fontana também editaram uma nova edição de *A cinza do purgatório* (2015), corrigindo deslizes das edições anteriores, destacando usos idiossincráticos de um Carpeaux que ainda estava a dominar o idioma, reparando algumas incorreções do crítico quanto a nomes de autores/obras e noticiando certos usos menos literais feitos pelo mesmo em citações. Assim como em *Ensaios reunidos I*, as citações em língua estrangeira não inteligíveis por contexto imediato foram traduzidas (por Fontana, Wladimir Saldanha, Guilherme Zomkowski e Ronaldo Bohlke), sinalizando discordâncias com a versão anterior quando necessário. A reedição de *Origens e fins* (2018), seguindo as mesmas diretrizes, coube a Diogo Fontana e Jefferson Bombachim, que também traduziram as citações em língua estrangeira, com exceção dos poemas, traduzidos por Wagner Schadek. Por fim, *Respostas e perguntas* (2019), também editado por Fontana e Bombachim, segue o mesmo padrão, não havendo, no entanto, "Nota do Editor", além da presença de certos problemas de revisão que atrapalham um pouco a leitura.

A retomada individual dos livros de Carpeaux levada a cabo pela Livraria Danúbio Editora permite uma melhor compreensão das fases e circunstâncias do pensamento do crítico, de seu crivo autoral na seleção dos ensaios, além de um delineamento mais preciso do escopo de suas referências na composição de cada uma destas obras, facilitado pela presença de índices onomásticos individuais. Justamente por isso, penso que faz falta nestes volumes uma boa introdução crítica capaz de

posicioná-los dentro do escopo da obra de Carpeaux, ponderando sua recepção imediata, certas recorrências temáticas e o alcance crítico de seus ensaios mais fecundos.

Além das publicações da Danúbio referidas acima, cabe destacar a atuação de Eduardo Zomkowski como um dos mais atilados pesquisadores e propagadores da obra de Carpeaux no âmbito extrauniversitário, sendo responsável pelo vasto projeto "Otto Maria Carpeaux: obra dispersa", que procura disponibilizar textos pouco conhecidos do crítico por meio da plataforma medium e pela página homônima no facebook. Mais recentemente, Zomkowski fundou a editora Karpfen, que se encontra no processo de edição de seu primeiro livro, *A literatura russa através dos contos (Vol. 1 – De Púchkin a Tolstói)*, primeira de duas partes que reúnem os prefácios escritos por Carpeaux para a *Antologia do conto russo* publicada pela Editora Lux entre 1961 e 1962.

Ponto fora da curva, o final de 2017 trouxe a boa-nova da tradução para o francês de excertos da *História da literatura ocidental*, no caso, o capítulo x dedicado ao século XX, a introdução geral da obra e seu epílogo. Com tradução e edição do brasileiro Luiz Eduardo Prado de Oliveira, professor da Universidade Paris-7, *Histoire de la littérature ocidentale au XXe siècle: Extraits*, lançado pela editora L'Harmattan, é verdadeiro marco, dinamizando um possível retorno de Carpeaux a seu berço formativo e reivindicando, se pensarmos que seus primeiros textos produzidos no Brasil eram originalmente escritos em francês e depois traduzidos, uma curiosa simetria *post mortem*. Em sua breve apresentação do livro, Oliveira, que conviveu ativamente com Carpeaux em redações de jornal, diz que a tradução busca não apenas prestar tributo ao crítico como também tirá-lo do isolamento do português brasileiro, promovendo, ainda que de forma tardia, o encontro entre o leitor europeu e a obra civilizatória de Carpeaux: "A *História da literatura ocidental* de Carpeaux testemunha que a cultura sobreviveu aos nazistas; esta tradução dá testemunho hoje de que ela sobreviveu aos militares, mesmo que permaneça ameaçada no Brasil" (OLIVEIRA, 2017, p. 11. Tradução nossa).

Se no Brasil Carpeaux não se isentou de polêmicas, no final de 2015, um artigo de Bruno Gomide, professor de Língua e Literatura Russa da USP, lançou uma suspeita de plágio efetuada por Carpeaux em seu artigo "Rússia sacra" (1941), no qual teria se apropriado em vasta medida de "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", famosíssimo

ensaio de Walter Benjamin de 1936. Como seria de se esperar, a alegação causou certo rebuliço entre os admiradores do austríaco-brasileiro, sobretudo porque haveria um precedente, assinalado no livro de Ventura, em um ensaio sobre o contista norte-americano Thorton Wilder, intitulado "Ponte Grande". No caso deste, o furto seria sumário, atribuível a algum breve esquecimento (reforçado por algumas incorreções) e, além disso, constituiria, em certa medida, uma leitura benjaminiana de Wilder. Mas "Rússia sacra" não parece comportar tais nuances, a começar pela identidade entre seus objetos.

Embora acredite que o caso seja bem mais complexo do que parece, com fortes indícios de que os escritores se conheciam,[11] uma avaliação objetiva não parece deixar muitas dúvidas sobre o aproveitamento não nomeado de Benjamin por Carpeaux neste texto. Se confirmado – e tal questão demanda apuração urgente,[12] exigindo uma leitura atenta da presença direta e indireta de Benjamin na obra de Carpeaux –, a mancha da suspeição passará a rondar boa parte de sua produção. Mas, assim como Gomide, creio que há uma exceção irrevogável: a leitura atenta e original de Carpeaux em face da literatura brasileira, tanto a do passado como a que germinava sob seus olhos. E é justamente essa leitura, pelo filtro específico do romance brasileiro, que move minha pesquisa de doutorado, iniciada em 2018 na USP e que ouso incluir nesse sempre provisório levantamento da fortuna crítica de Carpeaux.

*

É inegável que os últimos anos testemunharam uma renovação de interesse pela vida e obra de Carpeaux, ainda tão pouco conhecidas entre nós. E este interesse demanda ampliação, seja coligindo e tornando disponível sua infinda obra dispersa (tanto em edições temáticas, preparadas por especialistas, quanto por meio de uma disseminação mais ampla a partir de um banco de textos digital, por exemplo), seja refletindo sobre as múltiplas nuances de seu pensamento crítico, literário e político.

---

11 Ver GRÜNEWALD, José Lino. "Eruditos e eruditos". *Correio da* Manhã, Rio de Janeiro, 28 set. 1963; CASTRO, Ruy. "Amigos e ideias". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2016.

12 Além da reedição dos textos da antologia russa, a editora Karpfen também está preparando um estudo, escrito por Eduardo Zomkowski e Wladimir Saldanha, que se debruça sobre as relações de Walter Benjamin e Carpeaux com o conceito de "narrador", a ser incluído em livreto separado que também oferecerá aos leitores o artigo "Rússia sacra", de Carpeaux, e o ensaio de Boris Eikhenbaum, "Leskov e a prosa contemporânea", uma possível fonte do texto benjaminiano.

Em 2019, completaram-se 80 anos da chegada de Carpeaux ao Brasil. Em 2020, celebramos 120 anos de seu nascimento. A despeito das efemérides que regem as comemorações do mercado literário, pouco se fala de Carpeaux. Diante da acentuada polarização ideológica, do recrudescimento do autoritarismo, do desrespeito à autonomia universitária e do desprezo pelo pensamento crítico que temos vivenciado, esta edição da *Teresa* – salvo engano a primeira revista acadêmica a dedicar-lhe um dossiê – entende que é hora de avivar seu legado e retomar sua lição. É certo que Carpeaux não se calaria diante desses despropósitos. Que possamos voltar a ouvir sua voz – forte, incisiva, ensaística – a partir de seus próprios textos, sem mediações oportunistas. Que possamos, enfim, reaver algo de sua *presença*, que muito nos faz falta. É tempo de ler Otto Maria Carpeaux.

LIVROS DE OTTO MARIA CARPEAUX

Publicados na Europa (incluindo pseudônimos)

KARPFEN, Otto Maria. *Wege nach Rom – Abenteuer, Sturz und Sieg des Geistes*. Wien: Reinhold-Verlag, 1934.
FIDELIS, Otto Maria. *Österreichs europäische Sendung – Ein außenpolitischer* Überblick. Wien: Reinhold-Verlag, 1935.
WIESINGER, Leopold. *Van Habsburg tot Hitler*. Antwerpen: Uitgeverij Orbis, 1938

Publicados no Brasil[13]

A cinza do purgatório. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
Origens e fins. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.
Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1951.
Respostas e perguntas. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação 1953.
Retratos e leituras. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Rio de Janeiro:

13 A lista contempla todas as edições das obras de Carpeaux publicadas no Brasil, com exceção da *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* e *Uma nova história da música* (por vezes intitulada *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao Século XX*), as duas obras mais republicadas do crítico. No caso destas, ainda não foi possível cotejar todas as edições e reimpressões a fim de estabelecer a cronologia correta de publicação. A despeito de tais republicações, os dois livros não se encontram atualmente disponíveis em livrarias.

Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 2ª edição revista e aumentada, 1955.
Uma nova história da música. Rio de Janeiro: Zahar, 1958.
Presenças. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1958.
História da literatura ocidental. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959-1966, em 8 volumes.
Livros na mesa. Rio de Janeiro: São José, 1960.
A literatura alemã. São Paulo: Cultrix, 1964.
Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 3ª edição revista e aumentada, 1964
O Brasil no espelho do mundo: *crônicas de política internacional e nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
A batalha da América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 4ª edição, 1967.
Uma nova história da música. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª edição revista e aumentada, 1967.
A literatura grega e o mundo romano. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968 [Corresponde aos Capítulos I e II da Parte I da *História da literatura ocidental*].
As revoltas modernistas na literatura. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. [Corresponde ao Capítulo I da Parte X da *História da literatura ocidental*].
Tendências contemporâneas da literatura: um esboço. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968 [Corresponde ao Capítulo II da Parte X da *História da literatura ocidental*].
Vinte e cinco anos de literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
Hemingway: tempo, vida e obra. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera; INL, 1971.
Uma nova história da música. Rio de Janeiro: Alhambra, 3ª edição revista e atualizada, 1977.
Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. Apêndice de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 5ª edição, 1978.
Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
Reflexo e realidade. Seleção e prefácio de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Fontana, 1978.
História da Literatura Ocidental. Rio de Janeiro: Alhambra, 2ª edição revista e atualizada, 1978-1984, em 8 volumes.

Sobre letras e artes. Seleção e prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
A literatura alemã. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
Ensaios reunidos – Vol. I (1942-1978). Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999.
Ouro Preto: *as sete cidades do ouro*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 4ª edição, 2001.
Ensaios reunidos – Vol. II (1946-1971). Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005.
História da literatura ocidental. Brasília: Senado Federal, 3ª edição, 2008, em 4 volumes.
História da literatura ocidental. São Paulo: Leya, 3ª edição, 2011, em 4 volumes.
História da literatura ocidental. São Paulo: Leya, 3ª edição, 2012, em 10 volumes.
História concisa da literatura alemã. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
Caminhos para Roma: *aventura, queda e vitória do espírito*. Tradução de Bruno Mori. Campinas: CEDET; Vide Editorial, 2014.
A cinza do purgatório: *ensaios*. Balneário Camboriú, Livraria Danúbio Editora, 3ª edição, 2015.
O canto do violino e outros ensaios inéditos. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 2016.
Origens e fins: *ensaios*. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 3ª edição, 2018.
Respostas e perguntas. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 3ª edição, 2019.
A literatura russa através dos contos. Volume 1: De Púchkin a Tolstói. Curitiba: Editora Karpfen, 2020.

Traduções de textos de Carpeaux publicados no exterior

CARPEAUX, Otto Maria. La littérature brésilienne: Du bovarysme à l'engagement. *Les Temps Modernes*, n. 257, Paris, Gallimard, octobre 1967.
CARPEAUX, Otto Maria. Dialektik der brasilianischen Literatur. In: FURTADO, Celso. Brasilien Heute, Athenaeum Verlag, 1971.
CARPEAUX, Otto Maria. *Histoire de la littérature occidentale au XXe*

siècle: extraits (1920-1980). Précedé d'une Introduction à l'histoire du temps et de l'histoire en littérature. Traduction et édition de Luiz Eduardo Prado de Oliveira. Avec la collaboration de Hélène Schmitt et Jean-Claude Pons. Paris: L'Harmattan, 2017.

Estudos acadêmicos sobre Otto Maria Carpeaux[14]

BOSI, Alfredo. "Otto Maria Carpeaux: A dignidade das letras". *Leia Livros*, São Paulo, 15 set. 1978. Republicado como "Carpeaux e a dignidade das letras". *Céu, inferno*: ensaios *de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2010, pp. 279-282.
______. "Relendo Carpeaux". In: CARPEAUX, Otto Maria. *Sobre letras e artes*. Seleção e prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, pp. 9-13.
______. Orelha. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos – VOL. I (1942-1978)*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999.
______. "Por um historicismo renovado". *Teresa – revista de literatura brasileira*, n. 1, 2000, pp. 9-47. Republicado em: *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, pp. 7-53.
______. "Sobre Otto Maria Carpeaux". In: *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 405-421.
______. "Relendo Carpeaux". In: *Três leituras*. Machado, Drummond, Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 61-81.
BOGÉA-CÂMARA, Vinicius. *Otto Maria Carpeaux*: *exílio, adaptação e modelagem do* self *no Novo Mundo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
______. *Prismas do exílio*: *trajetória intelectual e modelagem do* self *em Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

14 Buscou-se compilar nesta lista o atual estado da fortuna crítica acadêmica de Carpeaux, abrangendo teses, dissertações, capítulos de livro, artigos, apresentações de ensaios "inéditos" e eventualmente textos de jornal que me pareceram imprescindíveis. A lista não se refere ao vasto corpus jornalístico escrito sobre Carpeaux desde sua chegada ao país, que ainda precisa ser devidamente mapeado. O objetivo aqui foi o de acompanhar o surgimento da obra de Carpeaux como objeto de estudo universitário, fenômeno que tem início a partir dos anos 1990. A lista não inclui os artigos que compõem esta edição da *Teresa*.

BRANDÃO, Laio Monteiro. “O método de Otto Maria Carpeaux e a crítica literária brasileira”. *Primeira Escrita*, v. 1, 2014, pp. 61-76.

______. ; SIQUEIRA, Joelma Santana. “Ensaios Reunidos: as contribuições de Otto Maria Carpeaux para a crítica literária e jornalismo cultural”. *Memento* (Três Corações), v. 6, 2015, pp. 1-12.

______. *Carpeaux no espelho do Brasil: perspectivas para uma leitura crítica da literatura brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2016.

BRUNN, Albert von. “Otto Maria Carpeaux: eine kafkaeske Fluchtaus Europa”. In: *Dulce et decorum est philologiam colere – Festschrift für Dietrich Briesemeister zuseinem65. Geburstag*. Berlin: Domus Editoria Europaea, 1999.

______. “Uma fuga kafkiana da Europa”. *Rascunho*, n. 157. Curitiba, mai. 2013, pp. 12-13.

CANDIDO, Antonio. “Última nota”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 28 mai. 1944.

______. “Dialética apaixonada”. *Leia Livros*, ano II, n. 3, 1979. Republicado em: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 98-106.

CARVALHAL, Tania Franco. “A intermediação da memória: Otto Maria Carpeaux”. In: Anais do II Congresso ABRALIC. Belo Horizonte, UFMG, v. 1, 1990, pp. 85-95.

______. “Memória e discurso da mediação”. In: *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, pp. 185-202.

CARVALHO, Olavo de. “Introdução a um exame de consciência”. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos – Vol. I (1942-1978)*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999, pp. 15-69.

CHIAPPINI, Ligia. “Alemanha-Brasil: dinâmicas transculturais e ensaios transdisciplinares. Otto Maria Carpeaux, a superação do exílio pela transculturação”. *Antares*, n. 5, jan.-jun. 2011, pp. 132-149.

COLFFIELD, Carol. “Otto Maria [Karpfen] Carpeaux”. In: Maria Luiza Tucci Carneiro; Rachel Mizrahi. (Org.). *Vozes do Holocausto I - Histórias de Vida*. 1ª ed. São Paulo: Maayanot, 2017, v. 1, pp. 91-112.

______. “Otto Maria Carpeaux: O que não pôde ser dito”. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, v. 15, 2018, pp. 145-154.

FERNANDES, Ronaldo Costa. “*História da literatura ocidental*: *a obra monumental de Otto Maria Carpeaux*” In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. [reimpressão], São Paulo: Leya, 2011, v. 1, pp. XIX-XXXVI.

FILHO, Mário Zeidler. "Os livros perdidos de Otto Maria Carpeaux". *Opção*, 4 nov. 2018.
GOMIDE, Bruno Barreto. "Carpeaux e Benjamin: uma recepção contrafeita". *Cadernos Benjaminianos*, v. 10, 2015, pp. 3-20.
JASINSKI, I. C. "Descaminos en Brasil: Francisco Ayala y Otto Maria Carpeaux". In: SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio; VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel. (Org.). *Francisco Ayala y América*. 1ª ed. Sevilla: Alfar, 2006, pp. 73-87.
JUNQUEIRA, Ivan. "Mestre Carpeaux". In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos – Vol. II (1946-1971)*. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, pp. 17-45.
KESTLER, Izabela Maria. *Die Exilliteratur und das Exil der deutschsprachigen Schriftsteller und Publizisten in Brasilien*. Frankfurt am Main: Lang, 1992.
______. *Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: Edusp, 2003.
KOIFMAN, Fábio. "Cidadão carioca: a naturalização de Otto Maria Carpeaux". *Intellèctus*, ano XIV, n. 2, 2015, pp. 169-188.
KONDER, Leandro. "Otto Maria Carpeaux (1900-1978)". In: *Intelectuais brasileiros e Marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991, pp. 59-64.
KOSHIYAMA, Alice Mitika. "Otto Maria Carpeaux e o jornalismo liberal do *Correio da Manhã* (1964-1966)". *Ciência e Cultura* [s. n.], 1989.
______. "Otto Maria Carpeaux e o *Correio da Manha*". *Anuário Brasileiro de Pesquisa em Jornalismo*, v. 2, 1993, pp. 119-123.
LEBENSZTAYN, Ieda. "Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro". *Estudos Avançados* (USP), v. 26, 2012, pp. 237-242.
______. Da tradição crítica: Otto Maria Carpeaux. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 9, n. 119, dezembro 2016, pp. 3-10.
MANTOVANI, Dante. "Prefácio". In: CARPEAUX, Otto Maria. *O canto do violino e outros ensaios inéditos*. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 2016, pp. 5-8.
MARCO, Valéria De. "Carpeaux: mediador entre a literatura das 'duas Espanhas' e o Brasil". *Estudos Avançados* 27 (77), São Paulo, 2013, pp. 319-332.
MENEZES, J. E. O. "Carpeaux: o jornalista como mediador cultural". In: SILVA, C. E. L.; MELO, J. M.; GOBBI, M. C.; MORAIS, O. J. (Orgs.). *Ciências da Comunicação no Brasil - 50 anos - Histórias para contar*. Volume 3. 1ª ed. São Paulo: FAPESP / INTERCOM / Unesp, 2015, v. 3, pp. 339-345.

______.; VENTURA, Mauro Souza. “Música de câmara, cultura do ouvir e compreensão: contribuições de Otto Maria Carpeaux e Vilém Flusser”. In: KUNSCH, D. A.; PASSOS, M. Y.; KLAUTAU, C. M.; MACHADO, P. S.; FERNANDES, P. E.; ABIB, T. (Org.). *Pensar com o signo da compreensão.* 1ª ed. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, 2019, v. 1, pp. 115-130.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo do Prado de. “Une brève amitiè si longue”. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Histoire de la littérature occidentale au XX.e siècle: extraits (1920-1980).* Précedé d’une Introduction à l’histoire du temps et de l’histoire en littérature. Traduction et édition de Luiz Eduardo Prado de Oliveira. Avec la collaboration de Hélène Schmitt et Jean-Claude Pons. Paris: L’Harmattan, 2017, pp. 5-11.

OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Otto Maria Carpeaux*: *leitor de poesia brasileira*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. “Das cinzas ao paraíso: o fascismo austríaco e a trajetória de Otto Maria Carpeaux”. In: ______. (Org.) *Fascismos*: *conceitos e experiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008a, v. 1, pp. 259-269.

______. “Outro retrato do Brasil: cultura e história da obra crítica de Otto Maria Carpeaux”. In: *VI Congresso Nacional de História da Mídia*, 2008b, Niterói. 200 anos de mídia no Brasil: historiografia e tendências, 2008b, v. 1, p. 45-53.

______. “Reinvenções de si: o exílio como deslocamento e crítica”. *Projeto História* (online), v. 53, 2015, pp. 88-120.

PELISSARO, Bárbara Rosa. *Do nobre ao soviete: “Antologia do conto russo”, Editora Lux Ltda*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 2013.

PFERSMANN, Andreas. “Exiland Brasilien: Aperçu zur literarischen Emigration”. In: STADLER, Friedrich (Hrsg.): *Vertriebene Vernunft: Emigration und Exil* österreichischer *Wissenschaftler*, v. 2, Wien: Jugend & Volk, 1988, pp. 1012-16.

______. *Incipit Hitler*. “Un idéologue, un romancier et un polémiste autrichiens face aux débuts du 3e Reich”. In: Félix KREISSLER (dir.).

L'Autriche 1867-1938. Naissance d'une identité culturelle (Études Autrichiennes publiées par le Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes/ Publications de l'Université de Rouen nº 178). Rouen : PUR, 1992, pp. 97-106

______. "Otto Maria Carpeaux". In: DOUER, Alisa; SEEBER, Ursula (Orgs.). *Qué lejos está Viena. Latinoamérica como lugar de exilio de escritores y artistas austríacos*. Viena: Centro de Documentación de la Literatura Austríaca Moderna [Zirkular], 44, março de 1995.

______. "Otto Maria Carpeaux, Romain Rolland et le modèle français. Une controverse politico-littéraire dans le Brésil des annés 1940". *Remate de males*, n. 341. Campinas, jan/jun 2014, pp. 221-234.

REIS, Zenir Campos. "Contra o esquecimento. Apresentação do ensaio de Otto Maria Carpeaux 'Teatro e estado do Barroco'". *Estudos Avançados*, São Paulo, set. 1990, pp. 9-15.

________. "Um ensaio quase esquecido. Apresentação do ensaio de Otto Maria Carpeaux 'Formas do romance'". *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 1, pp. 112-113, 1996.

______. "Um começo: *Ensaios reunidos*, de Otto Maria Carpeaux". *Teresa – revista de literatura brasileira,* n. 3, 2002, pp. 290-295.

SALGADO, Daniel. Transgressão à direita. *Serrote*, n. 30, 2018.

SILVA, Ademir Luiz da. "O maior dos escritores de segunda ordem: a polêmica crítica Carpeaux e Mann". *Via Litterae*, v. 2, 2011, pp. 513-526.

SILVA, Eduardo Gomes. "'Reacionário' ou 'progressista'? A disputa acadêmica e editorial em torno da memória de Otto Maria Karpfen/ Carpeaux". In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011, v. 1, 2011, pp. 1-15.

______; WIIK, Flavio Braune. "Imagens possíveis: Karpfen, Carpeaux, Ouro Preto". *Domínios da Imagem*, v. 7, 2014, pp. 131-148.

_______. *Imagens de Otto Maria Carpeaux: esboço de biografia*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

______. "O esboço como exercício biográfico ou Otto Maria Carpeaux, biógrafo". *Tempo e Argumento*, v. 11, 2019a, pp. 340-358.

______. "O frentismo cultural e a resistência à ditadura militar brasileira. Os exemplos-limite do *Correio da Manhã* e de Otto Maria Carpeaux". *Diálogos* (On-line), v. 23, 2019b, pp. 213-239.

THEOBALD, Pedro. *Formas e tendências da historiografia literária: o caso da literatura alemã no Brasil*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

______. “Cartas e bilhetes de Otto Maria Carpeaux a Manoelito de Ornellas: filamentos de uma rede de relações intelectuais”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, abr.-jun. 2014, pp. 138-144.
______. “A *História da literatura ocidental* de Otto Maria Carpeaux e a crítica de Wilson Martins”. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 11, n. esp. (supl. 1), set. 2018, pp. 140-145.
VEJMELKA, Marcel. “Dialektik der brasilianischen Literatur-kulturelle Aneignung und Vermittlung bei Otto Maria Carpeaux”. In: *Martius-Staden-Jahrbuch*, nº. 53 (Orgs. Rainer Domschke, Eckhard E. Kupfer, Renata S. G. Kutschat, Martina Merklinger, Joachim Tieman), 2006, pp. 265-284.
VENTURA, Mauro Souza. *Mentalidade barroca e interpretação: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 2000.
______. *De Karpfen a Carpeaux*: *Formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
______. “Otto Maria Carpeaux e a missão europeia da Áustria”. *Conexão*, Caxias do Sul, v. 1, n.2, 2003, pp. 55-70.
______. “Trajetória e legado de Otto Maria Carpeaux”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade,* v. 63, 2007, pp. 16-25.
______. “A biblioteca final: surpresas e revelações”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade,* v. 63, 2007, pp. 26-35.
______. “Carpeaux crítico da modernidade: uma interpretação de *Wege nach Rom*.” *Communicare*, São Paulo, v. 8, 2008, pp. 95-102.
______. “Formação do campo da crítica no Brasil: a contribuição de Otto Maria Carpeaux”. *Conexão* (UCS), v. 8, 2009, pp. 105-116.
______. “Otto Maria Carpeaux leitor de Walter Benjamin: Passagens do moderno”. *Ghrebh- Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, n. 15, São Paulo, março 2010, pp. 162-177.
______. “Missão e profissão: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux”. *Remate de males,* v. 31, Campinas, jan/dez 2011, pp. 283-297.
______. “O lugar de Otto Maria Carpeaux no campo da crítica”. *Revista USP*, n. 95, 2012, pp. 142-149.
______. “Mediação e legitimação em Otto Maria Carpeaux”. In: *A crítica e o campo do jornalismo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 51-67.
VIANNA, Thereza Vicente. *Carpeaux e o futuro da crítica*. Tese

(Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
VILLAÇA, Alcides. Orelha. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Sobre letras e artes*. Seleção e prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
WAIZBORT, Maria do Carmo Malheiros. *Um diálogo crítico*: *Otto Maria Carpeaux e as "ciências do espírito"*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 1992.
ZAMBONI, Fausto José da Fonseca. "Carpeaux e a literatura italiana". *Línguas & Letras* (UNIOESTE), v. 3, 2008, pp. 161-174.

GUILHERME MAZZAFERA S. VILHENA é doutorando em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, com pesquisa sobre a crítica literária de Otto Maria Carpeaux.

PÁGINA ABERTA

TEATRO E ABOLIÇÃO: *A CABANA DO PAI TOMÁS* NOS PALCOS BRASILEIROS

JOÃO ROBERTO FARIA

É inquestionável a importância do romance *A cabana do pai Tomás*,[1] de Harriet Beecher Stowe, para o fortalecimento de uma consciência antiescravista e abolicionista em nível internacional. Publicado primeiramente como folhetim no jornal *The National Era*, de Washington, entre junho de 1851 e abril de 1852, nesse mesmo ano foi impresso como livro, atingindo milhares de leitores nos Estados Unidos. Logo em seguida conquistou a Inglaterra e o restante da Europa, traduzido para várias línguas, tornando-se um dos maiores *best-sellers* do século XIX.[2]

Não tardou para que a história comovente do escravo Tomás, que sofre os horrores da escravidão com uma forte resignação cristã, e de Elisa, que foge com o filho vendido por seu proprietário, ganhasse adaptações teatrais. E não só nos Estados Unidos, onde a mais bem-sucedida foi a do ator e dramaturgo George L. Aiken, feita em 1852, e que teve mais de duzentas representações em Nova York, a partir de setembro de 1853, sendo posteriormente apresentada em várias cidades americanas. Não foi essa adaptação que chegou aos palcos brasileiros. Como o nosso repertório teatral ao longo do século XIX veio majoritariamente da França e de Portugal, também as adaptações de *A cabana do pai Tomás* representadas no Brasil vieram desses dois países. Na França, a tarefa coube a Adolphe d'Ennery e Dumanoir; em Portugal, a Aristides Abranches. O que chama a atenção é que em Paris a estreia no Théâtre de l'Ambigu Comique se deu em janeiro de 1853, ao passo que no Rio de Janeiro a adaptação francesa, que manteve o título do romance, foi representada pela primeira vez em julho de 1876. Já a adaptação portuguesa, com o título *A mãe dos escravos*, estreou no Teatro Ginásio de Lisboa em 1863 e, no Brasil, em Fortaleza, em janeiro de 1881.

---

1 O presente estudo é parte de uma pesquisa sobre as relações entre o teatro e a escravidão no Brasil. Agradeço o apoio do CNPq.

2 Os números são impressionantes. Trezentos mil exemplares teriam sido vendidos nos Estados Unidos; na Inglaterra, mais de um milhão. Traduzido para cerca de quarenta línguas, entre elas o português, a tiragem do romance chegou a "mais de quatro milhões de exemplares nos primeiros anos de circulação". Conferir GUIMARÃES, Hélio de Seixas. "Pai Tomás no romantismo brasileiro". In: *Teresa*. São Paulo: DLCV/FFLCH-USP, n. 12-13, 2012-2013, p. 422. Sobre a circulação do romance no Brasil, cf. FERRETTI, Danilo José Zioni. "A publicação de *A cabana do pai Tomás* no Brasil escravista. O 'momento europeu' da edição Rey e Belhatte (1853)". *Varia História*, Belo Horizonte, v. 33, n. 61, abril 2017, pp. 189-223.

A adaptação de Adolphe d'Ennery e Dumanoir foi publicada no mesmo ano em que subiu à cena; a de Aristides Abranches, em 1864. Isso significa que a primeira poderia ter sido traduzida e representada no Brasil no decênio de 1850, à semelhança de muitas outras peças que fizeram sucesso nos palcos parisienses; o mesmo raciocínio serve para a segunda, que poderia ter subido à cena já na década de 1860. Não é difícil formular uma hipótese para explicar esse descompasso em relação à França e a Portugal. Nossa sociedade escravocrata não aceitaria ver em cena o que no romance era descrito de modo a provocar a repulsa à escravidão. Além disso, os empresários teatrais sabiam que o Conservatório Dramático ou a polícia jamais dariam permissão para a representação de peças que poderiam despertar no espectador uma atitude crítica em relação ao cativeiro. Some-se a isso o fato de que na imprensa os folhetinistas que se ocuparam do romance fizeram mais críticas que elogios, apontando, por exemplo, que a autora exagerou na pintura das atrocidades dos senhores de escravos e que no Brasil a escravidão não era tão violenta quanto nos Estados Unidos.[3]

Se em 1853 ou 1863 os ânimos não eram favoráveis a uma encenação de *A cabana do pai Tomás*, em 1876 e 1881 o clima político havia se modificado bastante. Imprensa, Parlamento e opinião pública estavam envolvidos no debate sobre a necessidade de se encontrar uma solução que pusesse fim à escravidão. Em 1871, a Lei do Ventre Livre fora uma conquista parcial, ligada ainda à ideia da emancipação gradual, não imediata, do problema. Os liberais radicais, que já no final dos anos 1860 desejavam a abolição, não ficaram satisfeitos, pois as crianças nascidas sob a proteção da lei – os chamados "ingênuos" – na prática permaneceriam no cativeiro até atingirem a maioridade. Num discurso feito na Bahia em 1874, Rui Barbosa expressou o descontentamento com o pequeno alcance, as incongruências e as ideias contraditórias de uma reforma que "desamparava" as crianças, concluindo:

> Nem me é possível aqui deixar de lastimar, abolicionista como também sou, que os abolicionistas do meu país aplaudissem a essa reforma, sem advertir que era apenas um melhoramento superficial, aparente, com que o trono, ambicioso de colher as glórias da grande ideia, mas incapaz

3 Cf. FERRETTI, Danilo José Fioni. "Fortuna crítica". In: STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Carambaia, 2018, pp. 631-700.

> de assumir-lhe magnanimamente a responsabilidade, traçou protelar indefinidamente a reforma real.[4]

Pleitear o fim imediato da escravidão passou a ser a divisa dos abolicionistas que não queriam esperar os efeitos da Lei do Ventre Livre. Começa a ganhar corpo na imprensa, na sociedade e entre os políticos a batalha que terminará em 1888. A colaboração dos homens de letras se faz sentir o tempo todo, com a publicação de poemas antiescravistas nos jornais – na esteira do que já fizera Castro Alves – e de romances como *Cenas da escravidão* (1872), de Júlio César Leal; *Os homens de sangue ou os sofrimentos da escravidão* (1873), de Vicente Félix de Castro; e aquele que foi o ponto alto do romance romântico antiescravista: *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, primeiramente entregue pelo autor ao jornal *O Globo*, que começou a publicá-lo na forma de folhetim em 1874. A forte oposição de leitores conservadores e do jornal católico *O Apóstolo* provocaram a interrupção da publicação. Nesse jornal, em 20 de setembro de 1874, lia-se numa nota que *O Globo* fora obrigado a retirar de seu rodapé o "inconveniente folhetim", para "evitar o escândalo que estava causando às famílias honestas". No final de maio de 1875 os jornais do Rio de Janeiro já noticiavam a publicação de *A escrava Isaura* pela editora Garnier. Em alguns deles, como o *Jornal do Comércio* e *A Reforma*, o mesmo anúncio cuidava de estabelecer a relação do romance de Bernardo Guimarães com *A cabana do pai Tomás* e de fazer uma crítica velada à escravidão:

> Este derradeiro romance do talentoso poeta mineiro é um livro de sensações, cenas verossímeis e tocantes acham-se na história daquela escrava que, por ter sido educada por uma alma virtuosa soube no meio de todos os tormentos e perseguições, de que foi alvo, conservar sem mácula sua honra e despertar paixão violenta e sincera no coração de um jovem rico e cheio de nobres qualidades. Se encontram neste livro desenhos corretos de alguns tipos, que infelizmente ainda hoje existem em nossa sociedade. A *escrava Isaura* pode bem rivalizar com a célebre *Cabana do pai Tomás*, da talentosa escritora norte-americana.

O enorme sucesso do romance de Bernardo Guimarães, que apelava para a emoção do leitor por meio de um enredo que fazia da protagonista

---

4 Apud ESTRADA, Osório Duque. *A abolição*. Brasília: Senado Federal, 2005, p. 78.

uma vítima da truculência da escravidão, era mais uma prova definitiva de que uma grande parcela da sociedade brasileira desejava o fim do cativeiro. A interrupção da publicação seriada no jornal *O Globo* fora um incidente de pequena monta, diante da repercussão do romance. Muito provavelmente o ator e empresário português Guilherme da Silveira sentiu que havia um clima favorável para a encenação da adaptação de *A cabana do pai Tomás* no Rio de Janeiro; o mesmo se pode dizer do empresário Rodrigues Sampaio, em Fortaleza.

AS ADAPTAÇÕES TEATRAIS

Antes de passar ao objetivo primeiro deste texto, que é demonstrar como foram importantes para a luta abolicionista no Brasil as representações das adaptações do romance de Stowe, – principalmente a adaptação francesa –, quero comentá-las, ainda que sucintamente, para esclarecer em que medida alteram ou conservam determinados fatos da versão original. Ao contrário do ator e dramaturgo estadunidense George L. Aiken, que fez uma adaptação bastante fiel de *A cabana do pai Tomás*, seguindo passo a passo o enredo e não poupando da morte personagens centrais como o próprio pai Tomás e a menina Evangelina, os franceses Adolphe d'Ennery e Dumanoir e o português Aristides Abranches fizeram adaptações livres, não hesitando em cortar cenas e personagens ou modificar o enredo de maneira radical, preservando, porém, a mensagem abolicionista. Essa última característica é talvez a causa do sucesso que obtiveram junto ao público e à crítica nas cidades brasileiras onde foram apresentadas.

Os dois primeiros quadros da adaptação francesa seguem de perto o que ocorre no início do romance, colocando em cena o fazendeiro Shelby com dificuldades financeiras e necessitando vender escravos para pagar dívidas. Algumas modificações foram introduzidas: Saint-Clair e a filha Evangelina estão fazendo uma visita a Shelby e conhecem a escrava Elisa e seu filhinho Henrique. A mocinha – referida pelo pai como "negrófila e abolicionista" – fica encantada com a criança, que é bonita e esperta. O marido de Elisa, o escravo Jorge, que pertence a Harris, trabalha para Shelby, que paga um aluguel ao seu proprietário. São alterações pequenas em relação ao romance, mas que vão desencadear o primeiro conflito importante da adaptação, que se inicia com a chegada de Harris. Shelby conta-lhe que ele e a esposa estão muito satisfeitos com o trabalho de Jorge e que deram a mucama Elisa ao escravo em casamento. Harris fica contrariado, pois queria que Jorge tivesse

filhos com as suas escravas. Segue-se um desentendimento, Harris desfaz o contrato de aluguel e leva Jorge consigo. Shelby se propõe a pagar mais e é humilhado por Harris, que lhe joga na cara ser seu credor. Inconformado com a humilhação, o fazendeiro recorre ao negociante de escravos Haley e acaba concordando em vender Tomás e o menino Henrique para pagar a dívida. Elisa ouve a conversa e foge com o filho. Em meio a cenas que revelam o sofrimento da família escrava e de Tomás, que ficará separado da mulher, os autores franceses deram realce a dois personagens cômicos – Beija-flor e Fileno – que fizeram muito sucesso na montagem brasileira. Inspirados em Andy e Sam, do romance, eles vivem às turras e se agredindo o tempo todo. O contraponto é a caracterização de Harris como o vilão que se coloca contra Jorge e que deseja Elisa para si.

No romance, como se sabe, o enredo se desenvolve em função de duas linhas paralelas: a mais importante tem Tomás como protagonista; o leitor acompanha sua trajetória rumo ao sul, depois de ser vendido por por Shelby a Haley, comprado em seguida pelo bondoso Saint-Clair a pedido da filha Evangelina e, após a morte desses dois personagens, arrematado em leilão pelo violento Legree, que o espancará até a morte; a segunda linha do enredo se concentra na fuga de Elisa, Jorge e o filho Henrique para o Canadá. No romance, essas duas linhas não se encontram jamais. Já na adaptação teatral, apenas Jorge consegue fugir para o Canadá. Tomás, Elisa e Henrique sofrerão juntos a violência do vilão Harris.

Apesar das modificações, até o início do quarto quadro há certa fidelidade em relação aos fatos centrais do romance. Tanto que o terceiro quadro se passa na casa do senador Bird, em Ohio. Elisa bate à porta, pedindo ajuda, depois de atravessar o rio Ohio saltando sobre placas de gelo, com o filho no colo. Essa célebre passagem do romance foi posta em cena na adaptação de Aiken e encantou os espectadores da época, nos Estados Unidos. Adolphe d'Ennery e Dumanoir não ousaram tanto. O quadro enfatiza a ajuda de Bird, que age contra a lei que ele mesmo apoiou no Congresso, segundo a qual seriam punidas as pessoas que ajudassem escravos fugidos. Como ele é um bom homem, engana Haley – que persegue Elisa, porque comprou Henrique – e organiza a fuga da escrava com o filho.

As maiores alterações em relação ao romance vão desse ponto até o final. Adolphe d'Ennery e Dumanoir procederam de modo a deixar em segundo plano os escravos Tomás e Elisa. O senador Bird assume o protagonismo e enfrenta não só Haley, mas também Harris, no quatro quadro, que se passa num bosque. Os dois chegam com Tomás

acorrentado e pretendem capturar Elisa e Henrique. Nessa altura, Jorge se juntou aos fugitivos, que são alcançados e sobem numa plataforma, de onde Bird atira e fere Haley. Harris e os capitães do mato fogem. Tomás, que havia escapado, num gesto de bondade socorre o ferido. Haley fica comovido e promete a Bird nunca mais comprar ou vender escravos.
No romance, nem Bird, nem Haley, nem Tomás participam dessa cena e não é Haley que é ferido, mas sim Tom Locker. Com o caminho livre, seria lógico que os escravos fugissem para o Canadá, como faziam os que chegavam em Ohio, no norte do país. Mas Bird decide levar a todos para a fazenda de Saint-Clair, em New Orleans, onde poderia ocultá-los. Trata-se de uma incongruência que nenhuma narrativa justificaria. Mas numa peça teatral, a justaposição de quadros que se sucedem em cena a mascara.

Para dar sequência a fatos que não ocorrem no romance, o quinto quadro nasce inteiramente da imaginação de Adolphe d'Ennery e Dumanoir. Saint-Clair prepara as cartas de alforria de Tomás, Elisa e Henrique, que comprou de Haley, mas Harris chega para contar que houve um naufrágio de quinze barcos por causa de uma tempestade. Como estavam segurados, a companhia de seguros em que Saint-Clair havia investido foi à falência e os bens do investidor, incluindo os escravos, estavam hipotecados. As alforrias não podem ser dadas e os escravos vão a leilão. Todo o ato é protagonizado pelo vilão Harris, que ameaça Elisa, dizendo-lhe que aceite "pertencer-lhe", caso contrário mandará matar Jorge.

Adolphe d'Ennery e Dumanoir eram experientes autores de melodramas. A adaptação que fizeram segue as regras desse tipo de peça que exige um conflito forte entre as forças do bem e as forças do mal. Enquanto o vilão tem vantagens, a escravidão se apresenta encarnada em seu comportamento e palavras. Harris, portanto, é uma figura repugnante, que concentra em si todo o mal que deve ser vencido no desfecho, pois também é da regra do melodrama que haja um final feliz.

O sexto quadro se baseia vagamente numa cena do romance, a do leilão de escravos, em que Tomás é vendido a Legree. Mas só a ideia do leilão é aproveitada. Nessa altura, no romance, Elisa, o marido e o filho chegam ao Canadá, enquanto Tomás padece no cativeiro. Na adaptação de Adolphe d'Ennery e Dumanoir, o leilão é um momento para reunir o senador Bird, Harris, Haley, Beija-flor, Fileno, Tomás, Jorge, Elisa e o menino Henrique. Numa cena cômica, Fileno, posto à venda por Beija-flor, finge estar doente, manca, tosse, vira os olhos e é vendido por apenas 25 dólares. O momento mais forte do quadro é a disputa por

Elisa. Harris cobre os lances do senador Bird, que desiste. Jorge, vindo do Canadá, oferece quatro mil dólares e nesse momento Beija-flor entra gritando que um engenho perto do rio está pegando fogo, enquanto um sino toca. Harris corre, pensando que o incêndio era em sua propriedade e Jorge compra Elisa. Harris volta furioso, pois fora enganado pela mentira de Beija-flor, e se vinga comprando o pequeno Henrique por cinco mil dólares, uma fortuna na época.

Como se vê, a vantagem do vilão diminui de tamanho, mas ele tem um trunfo para realizar o seu desejo de possuir Elisa. Além disso, ele agora é também o proprietário de Tomás. Todo o sétimo e último quadro deve reverter a situação, o que de fato acontece. Harris desce ainda mais ao insinuar a Elisa que Henrique poderá morrer "acidentalmente" na fazenda, caso não ceda a ele. Bird o confronta, indignado também com o espancamento de que é vítima Tomás. Harris sugere um duelo, que o senador aceita. Mas Jorge chega e esbofeteia o vilão para substituir Bird no duelo. Evidentemente, Harris será morto e ao final um machucado Tomás cai de joelhos ao pé do cadáver, exclamando: "Meu Deus, perdoe-lhe", seguido por Bird, que encerra a peça dizendo "Decididamente é preciso reformar a lei da escravidão!".[5] Observe-se que o tradutor explicita o que no original francês fica subentendido: "*Allons... Il y a encore quelques amendements à introduire dans la loi*".[6]

Embora a adaptação de Adolphe d'Ennery e Dumanoir contenha uma série de imperfeições aos nossos olhos de hoje, o sucesso junto ao público brasileiro nas décadas de 1870 e 1880 atesta que a forma do melodrama ainda agradava. O final feliz para os bons e a punição do vilão eram imposições desse tipo de peça. Nos comentários dos jornais que veremos adiante não li nenhuma queixa acerca das infidelidades da adaptação em relação ao romance. Nem mesmo da maior delas, que foi poupar Tomás da morte. Na adaptação de Aiken, o desfecho se dá exatamente com a morte de Tomás, que diz suas últimas palavras a George Shelby, glorificando a Deus, às quais se segue uma espécie de apoteose, de gosto um tanto duvidoso, reafirmando o espírito cristão do romance: "Lindas nuvens, coloridas com a luz do sol. Eva, vestida de branco, aparece nas costas de uma pomba branca com asas expandidas, como se fosse alçar voo. Suas mãos estão estendidas em forma de bênção sobre Saint-Clair

---

5 D'ENNERY, Adolphe e DUMANOIR, Philippe. *A cabana do pai Tomás*. Tradução de Feliciano Prazeres. Rio de Janeiro: Cruz Coutinho, 1881, p. 98.

6 Cf. *Théâtre Contemporain Illustré*, 1858, p. 30.

e Pai Tomás, que estão ajoelhados e olhando para ela, no alto. Música expressiva. Cortina lenta".[7]

Convenhamos que o desfecho da adaptação francesa servia melhor à causa abolicionista. Enquanto Aiken enfatiza a mensagem cristã, de resignação diante do sofrimento, e recompensa na eternidade, Adolphe d'Ennery e Dumanoir revestem as palavras de Bird de uma dimensão política que, para a plateia brasileira dos anos 1870 e 1880, fazia mais sentido.

*

A adaptação de Aristides Abranches[8] é inferior à de Adolphe d'Ennery e Dumanoir e apresenta problemas semelhantes aos apontados acima. O autor português também optou pela forma melodramática, criando um vilão para perseguir Elisa e o filho, aqui transformados em filha e neto de Tomás, talvez para incrementar junto ao público a simpatia por esses personagens que tanto vão sofrer nas mãos de um negociante de escravos. O primeiro ato lembra muito o da adaptação francesa, trazendo à cena o fazendeiro Shelby e seus problemas financeiros. Mas quem negocia com ele é Tom Locker, que no romance é contratado por Haley às margens do rio Ohio para localizar e capturar Elisa e Henrique. Nesta versão, o senador Bird não aparece. Shelby deve a Locker e para pagar a dívida cede os escravos Tomás, Henrique e um terceiro, chamado Topsy, rapaz que se comporta como um bobo. A novidade introduzida por Abranches é que Locker reconhece em Topsy o filho de uma escrava que assassinou friamente no passado. Topsy, em aparte, quando vê o vilão, se lembra da mãe. Fica no ar um nó do enredo, que terá seu desenlace no desfecho. Como no romance ou na adaptação francesa, Elisa foge com o filho, mas não a veremos bater à porta do senador Bird. No segundo ato ela surge inexplicavelmente a bordo de um vapor que segue para New Orleans. É uma incongruência para que esteja no mesmo espaço que seu perseguidor e outros personagens importantes para o desenvolvimento do enredo: Saint-Clair, Evangelina e o capitão Kentucki. Todos vão defendê-la, mas a lei está do lado de Locker, que a aprisiona. Só saberemos isso mais à frente, pois o autor criou uma cena final de grande efeito. Elisa ameaça se jogar no rio com o filho e a rubrica diz o

---

7 AIKEN, George L.. *Uncle Tom's Cabin*. In: GASSNER, John e GASSNER, Mollie (org.). *Best Plays of the Early American Theatre: From the Beginning to 1916*. Nova York: Crown Publishers, 1967, p.184.

8 Agradeço a César Braga-Pinto, professor da Northwestern University, que me enviou uma cópia digitalizada de *A mãe dos escravos*.

seguinte: “Louca de desespero, precipita-se para a amurada na atitude de lançar-se ao rio. Movimento de terror. O pano desce rapidamente sobre esse quadro”.[9]

A partir do segundo ato, nota-se que Abranches fez um recorte no enredo do romance, escolhendo centralizar a ação dramática nas passagens protagonizadas por Saint-Clair e a filha Evangelina. É a menina que concentrará em suas ações o espírito abolicionista da peça, com sua bondade e cuidado com os negros. Ela insiste com o pai para que compre Tomás, depois de colocar-se à frente do escravo que estava sendo açoitado por Locker. Stowe nos comove com a doença e morte dessa criança tão bondosa, à qual se segue a morte de Saint-Clair. Porém, para não trair a essência do melodrama, Abranches poupa-os da morte, para que possam fazer o bem e proteger Elisa, Henrique e Tomás, este também poupado da morte, uma vez que deve prevalecer no desfecho a punição do vilão e a felicidade dos bons.

O terceiro ato, aliás, reforça o caráter de Evangelina. Ela não só cuida bem de Tomás como se preocupa com outros escravos que sofrem a violência de seus senhores. Como é uma criança doente, sofre um forte abalo ao tentar defender uma escrava que é açoitada em sua frente. Entre a vida e a morte, pede ao pai que liberte todos os seus escravos. E é atendida, pois um “milagre” a devolve à vida, numa cena para comover o público. Em relação ao desenvolvimento do enredo, o fato importante é a chegada de Jorge, do Canadá, à procura de Elisa e Henrique.

O quarto ato da adaptação portuguesa é surpreendente, pois inteiramente calcado no quadro do leilão de escravos da adaptação francesa. A partir de certa altura, praticamente, é um plágio. Elisa e Henrique vão a leilão porque os credores de Shelby, que foi à falência, anularam a venda dos dois. Veremos, portanto, Locker querendo comprá-los e vencendo a disputa por Elisa, quando gritos de fogo e sinos tocando fazem o vilão correr para sua casa. Jorge compra Elisa por quatro mil dólares e, quando vai arrematar o menino Henrique, Locker volta e cobre seu lance. Topsy, como Beija-flor, na adaptação francesa, havia mandado pôr fogo em montes de palha seca e dado algum dinheiro para alguém tocar o sino. O desespero toma conta de Elisa e Jorge. Todos se juntam para dar lances mais altos que Locker e o valor chega a trinta mil dólares. É então que Saint-Clair exige do vilão que mostre o dinheiro. Como não o tem em mãos, ele perde a disputa, mas, “possesso de raiva”, tenta apunhalar Henrique e é morto por Topsy, que o

---

9 ABRANCHES, Aristides. *A mãe dos escravos*. Lisboa: Tip. Panorama, 1864, p. 28.

observava. Fazendo-se de bobo, o rapaz vingou finalmente a mãe. A peça termina com a liberdade dos escravos e estas falas:

> TOMÁS (*para os seus*) – Meus filhos... Beijemos a mão à mãe dos escravos.
> EVANGELINA – Estão livres, meus amigos... Agradeçam a Deus e orem pelos mortos (*indicando o corpo de Locker*).

Como se vê, em ambas as adaptações os autores fizeram escolhas para acomodar à forma dramática o que no romance tem um desenvolvimento muito maior. A despeito das inconsistências e incongruências apontadas, quando foram encenadas fizeram muito sucesso, principalmente a adaptação francesa, que me parece mais contundente na crítica à escravidão.

TEATRO E PROPAGANDA ABOLICIONISTA NO RIO DE JANEIRO

No dia 7 de julho de 1876, no Teatro S. Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, foi representada pela primeira vez a adaptação de *A cabana do pai Tomás*, feita por Dumanoir e Adolphe d'Ennery, e traduzida pelo ator Júlio Xavier. Nos jornais, o anúncio dava destaque aos sete quadros que compunham a peça, cujos títulos vinham em letras garrafais, alguns prometendo grande emoção: "O mercador de escravos", "A fuga", "A caça aos escravos", "A carta de alforria". O ator e empresário Guilherme da Silveira assinava a *mise-en-scène* e fazia o papel do senador Bird.

As críticas teatrais publicadas nos principais jornais do Rio de Janeiro foram extremamente elogiosas ao espetáculo bem cuidado em seu aparato cênico e no desempenho dos artistas. Os mais próximos às ideias liberais não esconderam a simpatia pela causa abolicionista que a peça defendia e ressaltaram esse aspecto. Na *Gazeta de Notícias* de 9 de julho de 1876, *A cabana do pai Tomás* foi definida como "uma peça de propaganda que tem por fim pôr em relevo a maldade de alguns senhores e as desgraças de alguns infelizes que nasceram no cativeiro". Sem assinatura, como era comum na época, o autor fez um resumo do enredo, elogiou os artistas e o efeito dramático de cenas como a da caça aos escravos e a do leilão: "São dois quadros tanto mais impressionáveis, quanto é certo que eles são fiel cópia daquelas cenas desumanas".

Chamo a atenção para a classificação da peça como "peça de propaganda". Dois outros jornais também a utilizaram, a exemplo da *Gazeta de Notícias*, poucos dias depois: na *Revista Ilustrada* de 15 de

julho e na *Ilustração do Brasil* de 29 de julho, a adaptação teatral levada à cena foi referida como "drama de propaganda abolicionista". Essa classificação só se tornará comum, nos textos críticos e nos anúncios teatrais, após a campanha abolicionista começar para valer, em 1879.

A encenação de *A cabana do pai Tomás* possibilitou aos jornalistas que dela se ocuparam dizer com todas as letras que, embora a ação se passasse nos Estados Unidos, aquele universo também dizia respeito ao Brasil. De todos os textos críticos que pude ler nos jornais da época, creio que o que foi publicado no dia 18 de julho em *O Mequetrefe*, assinado por Del Marco – provavelmente um pseudônimo –, é o mais contundente. A citação é longa, mas por ela pode se perceber que o combate abolicionista precisava de coragem e palavras vigorosas para que a denúncia da ignomínia da escravidão abalasse os brasileiros. Depois de afirmar que o romance *A cabana do pai Tomás* havia feito mais do que as armas para a conquista da abolição nos Estados Unidos, continua o articulista:

> Em um país como o nosso, onde o corpo humano está sujeito ao açoite, onde se marca livremente o escravo, onde é bem possível que sucumbam anualmente não poucas centenas de indivíduos pelos excessos dos castigos corporais, nenhum drama melhor que *A cabana do pai Tomás* para revoltar os homens de bem, em cujos corações pulsa a sã doutrina do Calvário contra essa instituição que será sempre o ponto negro da memória de nossos avós.
>
> Tudo quanto naquele drama se vê, toda aquela infâmia que revela Sir Harris para gozar a mulata Elisa, procurando inutilizar Jorge, o mulato escravo, encontra-se em nosso interior, dando lugar às mesmas cenas que nos mostram os senhores Dumanoir e Dennery.
>
> Passa-se é verdade a cena nos Estados do Sul da União Americana; mas, nunca página alguma terá melhor aplicação ao interior do Brasil.
>
> Onde há escravo há quase sempre a mesma índole, o ódio inveterado do homem privado da sua liberdade em benefício de um seu semelhante, e a superioridade do senhor covarde contra o ente indefeso – o escravo.
>
> Se não temos o leilão e a caça de escravos garantidos pela lei, temos com abuso dela e com a indiferença das autoridades, que nem sempre protegem o escravo como manda essa tão decantada lei de 28 de Setembro, que até hoje só serviu de passaporte ao Imperador para que os homens livres da Europa e América lhe estendam as mãos.

Observe-se no final da citação a crítica à Lei do Ventre Livre, de pouca serventia imediata para o escravo, e que jogava para o futuro o fim do cativeiro. Além dessas duras palavras, o articulista afirma que o tipo do mercador de escravos que aparece na peça "encontramos na nossa sociedade, tão real, tão verdadeiro como nos apresenta o inteligente ator [Silva Pereira]". O texto termina com a citação da fala do senador Bird, no desfecho – "precisamos reformar a lei da escravidão" –, seguida desta afirmação: "Que essas palavras nunca mais se percam dos ouvidos de todos quantos a ouvirem naquele teatro! Parabéns ao Sr. Guilherme da Silveira".

Em pelo menos dois órgãos da imprensa – *Revista Ilustrada*, de 15 de julho, e *O Mosquito*, de 29 de julho – a representação de *A cabana do pai Tomás* serviu de munição para críticas ao Conservatório Dramático, que havia sido reativado em 1871. Em ambos se cobrou coerência, pois a proibição da peça anticlerical *Os lazaristas*, do português Antônio Ennes, em 1875, exigia que a adaptação do romance abolicionista também fosse proibida, pois a escravidão tinha o amparo da lei. Sobrou até mesmo um puxão de orelha em Machado de Assis, que era censor do Conservatório Dramático. O articulista "L. O.", da *Revista Ilustrada*, considerou que a peça foi liberada porque "o Conservatório não quis ficar mal com a empresa; mas então... Mas então recorresse ao expediente do conservaterista Machado de Assis: licenciasse a peça, declinando a responsabilidade da representação para a polícia". De fato, o escritor brasileiro havia feito isso no parecer que exarou sobre *Os lazaristas*, publicado na *Gazeta de Notícias* de 14 de outubro de 1875.

Com praticamente toda a imprensa elogiando a encenação de *A cabana do pai Tomás*, ao sucesso de crítica seguiu-se o sucesso junto ao público, que acorreu ao Teatro S. Pedro de Alcântara, nos meses de julho e agosto de 1876, enquanto a peça ficou em cartaz, atingindo o número de 24 representações. Além de Guilherme da Silveira, outros artistas mereceram elogios: Antonina Marquelou, como Elisa; Araújo, como Tomás; Silva Pereira, como Harris; Fraga, como Jorge; e Carvalho Lisboa, como Beija-flor. No final de setembro, exatamente no dia 30, a *Gazeta de Notícias* publicou uma pequena carta assinada por "muitas famílias", na qual se pedia a Guilherme da Silveira que fosse apresentar a peça pelo menos uma vez em Niterói, pedido que foi atendido.

Até o final de 1876 e durante o ano de 1877, *A cabana do pai Tomás* foi representada poucas vezes no Rio de Janeiro. O repertório de Guilherme da Silveira era extenso e o público pedia novidades. Entre janeiro de 1878

e agosto de 1879, o ator e empresário leva sua companhia dramática para as províncias do sul, com o reforço de uma atriz de prestígio, Ismênia dos Santos, como veremos mais à frente. De volta à corte, ele organiza nova empresa dramática para dar espetáculos no Teatro S. Pedro de Alcântara, estreando no dia 7 de setembro de 1879 com o drama abolicionista que, segundo os jornais, voltou à cena com grande aceitação do público. De fato, até o final de 1879, cerca de dez apresentações comprovam que a peça continuou a interessar pelo menos a parcela dos espectadores simpáticos ao fim da escravidão. Nessa temporada, Ismênia dos Santos foi substituída por Apolônia Pinto nas primeiras apresentações, mas em novembro ela retomou o papel de Elisa. Apolônia aceitou um contrato em Pernambuco e desligou-se da companhia de Guilherme da Silveira. Ao retornar para a corte em 1881, a atriz foi novamente contratada por essa companhia e voltou a interpretar o papel de Elisa em pelo menos duas apresentações de *A cabana do pai Tomás*, em 23 de julho e 12 de agosto.

É preciso lembrar que, nessa altura, estava lançada a campanha abolicionista no Parlamento, com grande repercussão na imprensa e na opinião pública. No dia 5 de março de 1879, discutia-se na Câmara o orçamento do Império e o deputado pela Bahia, Jerônimo Sodré, fez um pronunciamento defendendo a abolição imediata da escravidão. Foi o estopim do grande movimento abolicionista, como reconheceu Joaquim Nabuco em discurso proferido na Câmara a 2 de setembro de 1880: “Parecia ir-se formando um partido abolicionista, cujos soldados pouco a pouco se arregimentavam, desde o dia em que o nobre deputado pela Bahia Sr. Jerônimo Sodré proclamou, não a emancipação gradual, a emancipação transigindo com os interesses conservadores do país, mas a emancipação imediata e pronta”.[10] O mesmo Nabuco lembraria em *Minha formação* a importância do pronunciamento de Jerônimo Sodré, depois de mencionar outros deputados comprometidos com a causa da abolição imediata, como Manuel Pedro, Correia Rabelo e Barros Pimentel: “Esse pronunciamento vem resolvido da Bahia e rebenta na Câmara como uma manga de água, repentinamente. Nada absolutamente o fazia suspeitar... Ao ato de Jerônimo Sodré filia-se a minha atitude dias depois”.[11]

Entre 1880 e 1888, ao mesmo tempo em que a campanha abolicionista se intensificava, a adaptação teatral de *A cabana do pai Tomás* foi

10 Apud MORAES, Evaristo de. *A campanha abolicionista (1879-1888)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2ª edição, 1986, p. 30.

11 NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 200.

esporadicamente representada no Rio de Janeiro, num total aproximado de trinta apresentações, segundo as informações que colhi na página de anúncios teatrais da *Gazeta de Notícias*. É possível que tenha havido outras, não registradas por esse jornal. Uma nota publicada na *Gazeta da Tarde* de 31 de janeiro de 1881 relata a reação do público a certas passagens da peça, mostrando-se simpático à causa abolicionista. O espetáculo no Teatro Recreio Dramático teve casa cheia e muitos aplausos:

> Notava-se na expansão das palmas populares, um desejo preciso de afirmar uma tenção – a adesão à propaganda abolicionista. Todas as vezes que no diálogo, transparecia uma alusão ao desumano e feroz regime escravocrata, o público não deixava esperar o seu concurso significativo. A evolução abolicionista tem caminhado com prestigiosa rapidez. O Recreio ontem foi o nosso barômetro.

Nem mesmo a ausência de Guilherme da Silveira, que foi para Portugal em 1884, lá permanecendo por quase quatro anos, impediu a continuidade das apresentações de *A cabana do pai Tomás*. Uma das mais significativas ocorreu no dia 15 de abril de 1884. O Ceará havia decretado o fim da escravidão em seu território, no dia 25 de março, e as comemorações no Rio de Janeiro foram espetaculares, como relatam os jornais da época, particularmente a *Gazeta da Tarde*, que fez longa e detalhada descrição da comemoração que teve lugar no Teatro Polytheama. A matinê, contando com quatro mil pessoas, teve a execução da marcha "A marselhesa dos escravos", de Cardoso de Meneses; discursos de João Clapp, pela Confederação Abolicionista, e de outros oradores; leitura de telegramas de congratulações de várias províncias, alguns dando conta de novas alforrias conquistadas; leitura de uma carta de André Rebouças a Joaquim Nabuco; e um concerto regido pelo maestro Francisco Gomes de Carvalho, para citar o que de mais importante aconteceu naquela tarde. À noite, as festividades continuaram, com uma grande quermesse no jardim do teatro e um espetáculo de números variados organizado pelo empresário teatral português Sousa Bastos. Houve também cortejos pelas ruas, um dos quais homenageou o jangadeiro Francisco do Nascimento, um dos líderes do fechamento do porto de Fortaleza ao embarque de escravos, em 1881.[12]

---

12 Cf. GIRÃO, Raimundo. *A abolição no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Ceará, 2ª edição, 1969, pp. 90-95 e 114-119.

À frente do Teatro Recreio Dramático, o ator e empresário Dias Braga também quis comemorar o fim da escravidão no Ceará e incentivar a luta abolicionista. No dia 15 de abril, ele capitaneou a representação de *A cabana do pai Tomás*, dedicando a renda da récita ao jangadeiro Francisco do Nascimento. Para isso, contou com o apoio da Sociedade Abolicionista Luso-Brasileira e da Sociedade Abolicionista Cearense. Segundo o anúncio publicado nos jornais, o teatro ia receber várias sociedades abolicionistas e, precedendo a peça, uma orquestra apresentaria a sinfonia da ópera *O guarani* e o hino da Sociedade Libertadora Cearense, este com o auxílio de uma banda de música; em seguida, a menina Cândida Barata, filha do dr. Barata Ribeiro, "vestida a caráter, figurando a África escravizada", num cenário representando um deserto africano, recitaria o poema "Vozes d'África".

O espetáculo contou com o apoio do público, no embalo das festividades pelo fim da escravidão no Ceará. Dias Braga aproveitou os ânimos favoráveis dos fluminenses em relação à abolição e representou a peça mais cinco ou seis vezes.

Em 17 de novembro de 1886, o Teatro Fênix Dramática pôs em cena pela primeira vez no Rio de Janeiro *A mãe dos escravos*, de Aristides Abranches. A simpatia pela causa abolicionista, nessa altura, era enorme, o que ajudou a manter o drama em cartaz até o início de dezembro, com treze récitas seguidas. Outras três ou quatro, entre abril e julho de 1887, atestam um razoável sucesso, menor, porém, que o obtido por Guilherme da Silveira dez anos antes. De qualquer modo, a imprensa mostrou-se satisfeita com o espetáculo, destacando o vínculo com o romance *A cabana do pai Tomás* e ressaltando a crítica à escravidão presente em seu enredo. O jornal abolicionista *Gazeta da Tarde*, em 18 de novembro, assim resumiu o que se via no palco: "Um coração de mulher que sente e sofre os sentimentos e as dores de desgraçados, que são oferecidos em público pregão, que veem-se examinados como ínfimos animais, com esquecimento do próprio pudor, para os quais finalmente não existe o lar, não se permite a família". Um dia depois, em outro jornal favorável à abolição, a *Gazeta de Notícias*, lia-se uma nota bastante favorável à peça, dando conta também de informar que a representação fora muito aplaudida pelos espectadores. Depois de afirmar que Aristides Abranches soube extrair "com muita habilidade" um drama do romance de Stowe, conclui o autor da nota:

> Os personagens são os mesmos do magnífico livro. Já se sabe, portanto, que se trata de uma peça em que por um lado são expostos todos os

> horrores da escravidão, e por outro todos os sentimentos humanos em luta com o infame comércio de escravos. Não faltam, pois, cenas profundamente sensibilizadoras e comoventes, daquelas que fazem com que o espectador se identifique com a sorte dos personagens que mais interesse lhe despertam.

Anunciado como "aparatoso drama de propaganda" ou "magnífico drama de propaganda abolicionista", com *mise-en-scène* do ator Montedônio, *A m*ãe dos *escravos* mereceu ainda elogios de *O País*, *Diário de Notícias* e *Jornal do Comércio*. Neste, o articulista observa que a intenção do autor foi fazer propaganda contra a escravidão nos Estados Unidos, mas que, representado no Brasil, o drama era oportuno pela atualidade do assunto que movimentava nossa vida social e política. Comparada à adaptação de Dumanoir e Adolphe d'Ennery, a de Aristides Abranches deu uma contribuição menor à luta abolicionista no Rio de Janeiro, mas nem por isso deve ser ignorada.

Em novembro de 1887, Guilherme da Silveira está de volta ao Brasil. Contratado por Dias Braga, retoma o papel do senador Bird, que lhe dera tanto prestígio, numa nova série de representações de *A cabana do pai Tomás*. No início de 1888, ele constitui mais uma companhia dramática, sempre atento ao debate sobre a questão do cativeiro. Em 5 e 6 de maio, são realizadas duas apresentações do drama abolicionista no Teatro Variedades Dramáticas. No Parlamento, o gabinete de João Alfredo apresenta a proposta de extinção da escravidão em 8 de maio. Na *Gazeta da Tarde* do dia seguinte, lê-se:

> Amanhã, no Teatro Santana, será o ponto de reunião de todos os abolicionistas, que vão assim festejar a apresentação do projeto da abolição da escravatura entre nós.
>
> Veste-se de galas o teatro, e a companhia do Guilherme da Silveira representará o grande drama de oportunidade *A cabana do pai Tomás*.
>
> Vários oradores conhecidos far-se-ão ouvir.
>
> A Confederação Abolicionista estará presente. As sociedades abolicionistas, com os seus estandartes, bandas de música, fogos, flores, tudo, tudo há de concorrer para o brilhantismo da festa, que promete ser deslumbrante.
>
> O espetáculo é dedicado e honrado com a presença do Sr. presidente do conselho, o Sr. conselheiro João Alfredo.

No anúncio do espetáculo, mais informações que atestam a importância que os políticos abolicionistas davam ao teatro. Na *Gazeta de Notícias* de 10 de maio, lê-se que Joaquim Nabuco estará presente e que a Confederação Abolicionista, com seus estandartes, receberá o conselheiro João Alfredo à porta do teatro para conduzi-lo ao seu camarote. Antes da representação da peça, segundo o anúncio, "os notáveis oradores José do Patrocínio, Afonso Celso Júnior, Coelho Neto e outros farão discursos alusivos à grande festa nacional" e Luiz Murat recitará um poema escrito especialmente para a ocasião. Todo o evento se dava "em sinal de regozijo pelo grande acontecimento nacional – apresentação do projeto da abolição imediata da escravidão no império brasileiro".

O dia 13 de maio de 1888, como se sabe, foi de intensas comemorações por todo o país. Assinada pela princesa Isabel, a Lei Áurea coroou uma luta de muitos anos, envolvendo a sociedade como um todo, os escravos e os políticos que levaram a campanha abolicionista para dentro do Parlamento. O teatro não podia ficar de fora da grande festa nacional. E mais uma vez Guilherme da Silveira põe em cena *A cabana do pai Tomás*, no Teatro Santana. O espetáculo na noite de 13 de maio foi anunciado em letras garrafais nos jornais, para homenagear "os heroicos e beneméritos abolicionistas Conselheiro Dantas, Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, em sinal de regozijo pela sua extraordinária vitória". Noite de festa, com a presença dos homenageados e a seguinte programação precedendo a apresentação da peça:

> Ilustres oradores cumprimentarão os beneméritos cidadãos a quem é oferecido este brilhantíssimo festival. Coelho Neto fará o elogio histórico de José do Patrocínio. O distinto poeta dos escravos, Luiz Murat, cumprimentará o senador Dantas e o acadêmico Marinho de Andrade saudará em nome dos seus colegas o muito nobre deputado Joaquim Nabuco. O ator Maia recitará uma poesia alusiva ao ato. Uma menina recitará em cena aberta uma esplêndida poesia do poeta Luiz Murat, oferecida ao grande ministro conselheiro Ferreira Viana. Uma comissão da Escola Militar oferecerá um riquíssimo buquê de flores artificiais ao grande abolicionista José do Patrocínio.

Feitas as contas, a adaptação teatral francesa de *A cabana do pai Tomás* ficou doze anos em cartaz no Rio de Janeiro, com representações esporádicas que colaboraram para manter viva a chama abolicionista.

Milhares de pessoas viram a peça, cuja importância para a formação de uma consciência abolicionista no Brasil é incontestável. Reveste-se de grande simbolismo o fato de que tenha sido representada na noite de 13 de maio para solenizar a vitória da liberdade sobre a escravidão.

NOS PALCOS DAS PROVÍNCIAS

Guilherme da Silveira não se limitou a representar no Rio de Janeiro a adaptação teatral de *A cabana do pai Tomás*. Em dezembro de 1877 ele viajou com sua companhia dramática para São Paulo, onde pretendia apresentar um repertório variado. A estreia, marcada para o dia 15, com o já famoso drama abolicionista, no Teatro S. José, sofreu um grande revés: a polícia proibiu a representação, obrigando Guilherme da Silveira a iniciar sua turnê com outra peça. Os fazendeiros paulistas escravocratas tinham ainda enorme força política na província e dependiam da mão de obra escrava para o plantio e colheita do café. É muito provável que tenham feito pressão para impedir a propaganda abolicionista no teatro. Guilherme da Silveira apresentou outras peças e no início de janeiro de 1878 foi para Campinas. Nessa cidade não foi impedido de encenar *A cabana do pai Tomás*. No jornal *A Província de São Paulo* – atual *O Estado de S. Paulo* – uma nota publicada em 16 de janeiro informava que em Campinas obteve-se a permissão para a representação da peça e, "ao espalhar-se esta notícia, os bilhetes foram vendidos todos, como por encanto, em rápidos instantes". De volta ao Rio de Janeiro – no caminho inaugurou o Teatro S. João em Taubaté -, o ator e empresário preparou nova viagem, desta vez mais longa, começando de novo pela província de São Paulo, em abril de 1878. Até julho desse ano, apresentou-se em várias cidades, segundo notícias que colhi em jornais: São Paulo, Campinas, Santos e Taubaté.

Impedido mais uma vez de representar *A cabana do pai Tomás* em São Paulo, Guilherme da Silveira demonstrou de outro modo sua simpatia pela causa abolicionista. Nos dias 6 e 19 de junho de 1878, de acordo com os anúncios publicados no *Correio Paulistano*, fez dois espetáculos em benefício de duas escravas. O anúncio do primeiro informava: "A beneficiada roga a todas as pessoas que se dignem concorrer a este ato de caridade para a sua libertação que desde já se confessa grata"; e o do segundo: "A beneficiada irá em um dos intervalos agradecer aos seus convidados o obséquio que lhe dispensaram".

Em meados de julho de 1878 o ator e empresário embarca com sua companhia para o Rio Grande do Sul. No dia 22, estreia na cidade do

Rio Grande, com a peça *A doida de Montmayor*. No mês seguinte dá espetáculos em Pelotas, mas não consegui informações de que tenha representado *A cabana do pai Tomás* nessas duas cidades. É bem provável, pois a pôs em cena no Teatro S. Pedro de Porto Alegre, no dia 3 de setembro, como informou o dramaturgo Artur Rocha – sob o pseudônimo de K. Zéca – no Álbum do Domingo do dia 8: "Terça-feira representou a companhia o drama *A cabana do pai Tomás*, que, se não prima como obra literária, é um drama que tem o poder de levantar as plateias, e que teve um excelente desempenho".

Ao longo da década de 1870 foi bastante expressivo o apoio da imprensa e de escritores gaúchos à luta abolicionista. Acrescente-se a atuação da maçonaria, à qual muitos intelectuais se ligaram e teremos um quadro aproximado do que encontrou Guilherme da Silveira quando chegou ao Rio Grande do Sul.[13] A expectativa em torno de representação de *A cabana do pai Tomás* deve ter sido grande, pois não era novidade o sucesso que a peça obtivera no Rio de Janeiro e o conteúdo que apresentava.

A acolhida em Porto Alegre não decepcionou. A peça foi representada cinco vezes, sempre com bom público. A quinta récita, inclusive, foi a da espedida da companhia, com o teatro completamente cheio. Guilherme da Silveira foi ovacionado e o palco ficou coberto de flores e de chapéus jogados pelos seus admiradores. Depois do espetáculo, uma multidão, com uma banda de música à frente, conduziu o ator ao hotel em que se hospedara. No dia 29 de setembro de 1878, a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro transcreveu trechos das matérias publicadas nos jornais *A Reforma*, *Correio Mercantil*, *Jornal do Comércio* e *O Rio Grandense*. De um modo geral, a imprensa gaúcha só teceu elogios, tanto à peça quanto aos desempenhos de Guilherme da Silveira e Ismênia dos Santos, no papel de Elisa. A reação do público foi a melhor possível: ao final dos espetáculos, a companhia era repetidas vezes chamada à cena e aplaudida com verdadeiro entusiasmo pela plateia.

Guilherme da Silveira permaneceu nas províncias do Sul até maio de 1879, apresentando-se alternadamente em várias cidades, como Rio Grande, Pelotas, Porto Alegre, Desterro – atual Florianópolis – e Curitiba. Dentre as notícias dos jornais sobre seus espetáculos, destaco a "Crônica Teatral", sem assinatura, publicada em *O Despertador*, do Desterro, em 4 de março, na qual o articulista descreve o teatro Santa

---

13 Cf. GERALDES, Renata Romero. *Teatro e escravidão: a poética abolicionista na dramaturgia de Arthur Rocha*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2018.

Isabel lotado, apesar da noite chuvosa, para assistir à representação de *A cabana do pai Tomás*. Embora não veja qualidade literária na adaptação, o articulista reconhece que se trata de um drama que apresenta "uma sucessão de cenas tocantes e repugnantes" destacadas do romance. E quem o leu ou vê a peça no palco "não pode deixar de revoltar-se contra esse cancro social que nós, os americanos, herdamos infelizmente de nossos antepassados". É de se crer que esse tipo de avaliação – não só por parte da imprensa, mas também pelos espectadores comuns – tenha sido uma constante onde quer que tenha havido uma representação da peça. Nesse sentido, é inegável a sua importância para a campanha abolicionista.

No *Correio Paulistano* de 28 de maio de 1879, lê-se que Guilherme da Silveira e Ismênia dos Santos, procedentes de Santa Catarina, estão em São Paulo. É a última parada da companhia, antes do retorno ao Rio de Janeiro. A expectativa em torno da possível representação de *A cabana do pai Tomás* é grande e pelo menos dois jornais exprimiram o desejo de que a proibição fosse levantada. No *Jornal da Tarde* de 23 de junho o articulista da coluna "Estros e Palcos" comenta a encenação da peça *Ódio de raça*, do português Gomes de Amorim, que lhe pareceu pertencer "ao mesmo gênero de *A cabana do pai Tomás*, de proibitiva memória". Mais à frente acrescenta:

> Já que o *Ódio de raça* apareceu em cena não será estranhável que possamos assistir, dentro em pouco, à representação de *A cabana do pai Tomás*, que, há tempos, foi proibida pela autoridade policial.
>
> A esta aconselhamos que leia com bastante atenção a peça de Adolphe d'Ennery e veja se há razão para obstar a sua aparição no palco, como já se fez, tanto mais que o sucesso obtido ontem pelo *Ódio de raça* é bastante para mostrar que não podem resultar más consequências de dramas cujo fim representa a verdadeira moral, e que encerram lições bem úteis e proveitosas.

Três dias depois, *A Província de S. Paulo* insistia na liberação da peça, em nota na qual afirmava não ver razão para a proibição, uma vez que a polícia de Campinas havia consentido que nessa cidade fosse representado o drama, "sem que houvesse algum terremoto".

De nada adiantaram os apelos. Ainda que *Ódio de raça* seja de fato uma peça de cunho antiescravista, escrita em 1854, cuja ação se passa

no Pará, sua liberação não alterou em nada a disposição das autoridades policiais em relação a *A cabana do pai Tomás*. Apenas em 1881 os paulistanos puderam ver esse drama no palco, em apresentações dadas no Teatro S. José. A estreia, a 19 de fevereiro, foi bastante concorrida, segundo nota publicada no *Jornal da Tarde* do dia seguinte. Guilherme da Silveira mereceu elogios em seu desempenho e a peça foi denominada "drama de propaganda abolicionista e democrata". Enviadas para o Rio de Janeiro as notícias sobre o espetáculo, a *Gazeta da Tarde* de 23 de fevereiro relata que o Teatro S. José teve bastante público e que "as plateias, na sua maioria abolicionistas, aplaudiram com frenético entusiasmo todas as alusões feitas à grande questão do momento".

Talvez estivessem nessas récitas Luiz Gama e Antônio Bento, os líderes da luta pela abolição em São Paulo. A cidade agitava-se com a questão servil e Luiz Gama atuava como rábula, tendo já conseguido nessa altura a liberdade de mais de quinhentos escravos, com base na antiga lei de 7 de novembro de 1831, que declarava livres os africanos que aqui chegassem nos navios negreiros.[14] Estava proibido o tráfico, mas, como se sabe, durante mais de vinte anos a lei não foi cumprida. A representação de *A cabana do pai Tomás* em São Paulo deve ter colaborado para acalorar o debate em torno da abolição imediata da escravidão. Em outras duas oportunidades pelo menos o público paulistano pôde aplaudir mais uma vez a peça. Em fevereiro e março de 1882, com a companhia de Ismênia dos Santos e Guilherme da Silveira; e em julho de 1884, com a companhia de Apolônia Pinto.

Resta acrescentar que entre os anos de 1886 e 1888, várias cidades do interior de São Paulo foram visitadas pela companhia dramática do ator e empresário português Ribeiro Guimarães: Pirassununga, Guaratinguetá, Pindamonhangaba, Taubaté, Amparo, Mogi-Mirim, Casa Branca, Sorocaba, Bragança e Botucatu, entre outras. Pequenas notas de seu itinerário foram publicadas no *Correio Paulistano*. Numa delas, a informação de que ele havia representado *A cabana do pai Tomás* em Sorocaba, em 23 de janeiro de 1888. É possível que outras cidades tenham tido a mesma oportunidade, o que amplia consideravelmente o número de espectadores atingidos pela peça que os convidava a ter uma postura favorável ao fim da escravidão no Brasil.

---

14 Sobre Luiz Gama e seu papel na batalha abolicionista, cf. FERREIRA, Lígia Fonseca. *Com a palavra, Luiz Gama*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. Sobre Antônio Bento, cf. ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro, 1868-1888*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Antes de Ribeiro Guimarães é também possível que algumas cidades do interior paulista já tivessem sido visitadas pela companhia dramática do ator Vieira Vilas, que tinha *A cabana do pai Tomás* em seu repertório. Numa pequena biografia da atriz-mirim Julieta dos Santos, Moreira de Vasconcelos afirma que a menina fazia o papel de Henrique, o filho de Elisa, e se refere a um espetáculo dado em Rio Claro no final de 1881.[15] Não tenho mais informações sobre essa temporada de Viera Vilas na província de São Paulo. Mas em fevereiro de 1882, segundo o jornal *O Fluminense*, do dia 19, o ator e sua companhia estão em Niterói. Em 26 de março, representam o drama abolicionista, com boa acolhida do público e da crítica. Uma segunda récita ocorre em 21 de abril, promovida pelo Congresso Literário Guarani. O objetivo era comemorar o 90º aniversário da morte de Tiradentes por meio da alforria de uma escrava. Vieira Vilas colaborou com a "festa da liberdade", cedendo gratuitamente o teatro Fênix Niteroiense e doando uma quantia em dinheiro. Ainda na província do Rio de Janeiro, registre-se a representação de *A cabana do pai Tomás* na cidade de Campos dos Goytacazes, em pelo menos duas oportunidades: no final de julho de 1881, pela companhia dramática dirigida por Alfredo Subtil, e no final de junho de 1883, pela companhia de Apolônia Pinto.

*

Nas províncias ao norte do Rio de Janeiro, onde mais fortemente se combateu a escravidão na década de 1880, não poderia ser pequena a receptividade à adaptação do romance de Harriet Beecher Stowe. A primeira cidade a ver a peça em cena foi Recife. Quando os jornais anunciaram a vinda da companhia dramática de Apolônia Pinto e seu repertório, a expectativa em relação ao drama abolicionista pode ser avaliada por esta nota sem assinatura publicada no *Jornal de Recife* de 7 de fevereiro de 1880, em que se pede à companhia dramática "o favor de não nos amolar com a *Estátua de carne*, como nos consta ir breve; lembramos-lhe a *A cabana do pai Tomás*, ou outro que tire mais resultado; quem o avisa são muitos frequentadores".

Apolônia Pinto, que em 1879 fizera o papel de Elisa, no Rio de Janeiro, contratou alguns artistas da companhia dramática de Guilherme da Silveira que haviam atuado em *A cabana do pai Tomás* e apresentou-a aos recifenses em 15 de maio de 1880. Nos anúncios não há o nome do

---

15 VASCONCELOS, Moreira de. *Julieta dos Santos: esboço biográfico*. Recife: Tip. Industrial, 1884, p. 12.

tradutor e a denominação dos quadros difere um pouco da versão original representada no Rio de Janeiro. Trata-se, na verdade, de uma segunda tradução da adaptação francesa, levada a cabo por Feliciano Prazeres, bacharel em direito, que a publicou em 1881, pelo editor Cruz Coutinho. Talvez Apolônia tenha encomendado essa tradução, pois não poderia utilizar a do ator Júlio Xavier, do repertório de Guilherme da Silveira. É difícil precisar quantas vezes a peça foi apresentada no Recife, mas ao menos há notícias de uma quarta récita que foi uma autêntica festa abolicionista. Já no final de junho de 1880 os jornais começaram a publicar o anúncio de um "espetáculo de gala" marcado para 2 de julho, no qual seriam entregues algumas cartas de alforria. No anúncio do dia do espetáculo, o *Jornal de Recife* descreve como será a "grande festa patriótica":

> Depois que a orquestra executar a grande sinfonia extraída do hino patriótico *Dois de Julho*, pelo distinto maestro F. L. Colás, subirá o pano e depois da orquestra tocar o HINO NACIONAL, a comissão encarregada de tão brilhante festa, entregará algumas cartas de LIBERDADE a alguns infelizes que viviam sofrendo sob o peso das duras algemas da ESCRAVIDÃO, ocupando nessa ocasião a tribuna de orador o distinto acadêmico, o Sr. Elpídio Mesquita. Finalizará este imponente ato com o patriótico hino *Dois de Julho*.

Segundo Celso Castilho, o espetáculo foi organizado por um grupo de estudantes baianos da Faculdade de Direito, que pretendiam fazer coincidir a representação da peça com a data em que a independência brasileira era comemorada na Bahia.[16] O *Diário de Pernambuco* comentou o evento no dia 5, observando que a maioria do público era de famílias baianas. Três escravos e três escravas receberam cartas de alforria. Apesar da boa repercussão junto ao público, poucos comentários críticos apareceram na imprensa. No geral, a representação correu bem, mas o ator Medeiros, no papel do senador Bird, não agradou completamente.

Três anos depois, em 1883, Guilherme da Silveira e Ismênia dos Santos estão em Recife, depois de uma breve estada na Bahia, onde apresentaram apenas quatro ou cinco espetáculos, no mês de janeiro, um deles o drama abolicionista. Jornais como o *Diário de Notícias* e a *Gazeta da Bahia*

---

16 CASTILHO, Celso. "Performing Abolitionism, Enacting Citizenship: the Social Construction of Political Rights in 1880s Recife, Brazil". In: *Hispanic American Historical Review*, n. 3, v. 93, 2013, p. 395.

elogiaram a representação e destacaram a atuação de Guilherme da Silveira no papel do senador Bird. Em *O Alabama*, de 25 de janeiro, os termos foram superlativos. O ator foi simplesmente “esplêndido”, merecendo “os aplausos loucos e as palmas frenéticas e espontâneas dos espectadores”.

No Recife, onde a companhia dramática se demorou mais – de 13 de fevereiro a 3 de junho –, *A cabana do pai Tomás* foi representada pelo menos cinco ou seis vezes, com bom público e imprensa favorável. Depois de duas récitas, a 3 e 10 de março, receando que a peça não voltasse ao cartaz, “muitas famílias” – em nota publicada no *Jornal de Recife* de 22 de março – pediam a Guilherme da Silveira “para não deixar de representar ainda mais algumas vezes esta peça, pois lhe garantimos grande enchente”. O pedido foi atendido. Em *O Libertador*, de 5 de junho, – jornal que tinha em seu corpo editorial o filósofo Farias Brito – uma nota informava que o drama abolicionista teve “acolhimento generoso e expressivo que soube dispensar-lhe a população desta capital”. Elogios são dirigidos a Guilherme da Silveira, Lisboa e Ismênia dos Santos. A nota termina com uma declaração de apoio à abolição: “Nós nos congratulamos por estes triunfos, onde se refletiu soberanamente a grandeza e santidade da causa que também esposamos”.

A maior festa em torno de *A cabana do pai Tomás* se deu em 18 de junho de 1885. Foi essa a peça encenada pelos artistas amadores do Club Dramático Familiar para receber Joaquim Nabuco no Teatro Santa Isabel, em “grande festa abolicionista” promovida pelo artista Carvalho Lisboa, com apoio das sociedades abolicionistas do Recife. Nessa altura, Nabuco é um político consagrado. Havia publicado o libelo *O Abolicionismo*, em 1883, e feito uma campanha com discursos explosivos contra a escravidão em 1884, no Teatro Santa Isabel, quando então se elegeu para a Câmara dos Deputados pelo 1º. Distrito do Recife. Manobras políticas de adversários o afastaram do cargo, mas no início de junho de 1885 surge uma nova vaga para deputado em Pernambuco e ele é eleito novamente. Sua vinda ao Recife se dá nesse contexto de luta política, daí a recepção calorosa que lhe é preparada. As festas do dia 18 foram descritas em detalhes pelo *Diário de Pernambuco* do dia seguinte. A chegada de Nabuco, vindo da corte, para agradecer os seus eleitores e receber o diploma de deputado, foi acompanhada de amigos, acadêmicos e sociedades emancipadoras, que já pela manhã estavam no cais a sua espera. Seguiram-se cortejos pelas ruas da cidade, com cerca de cinco mil pessoas, discursos de políticos e pessoas envolvidas na luta abolicionista, e entrega de duas cartas de alforria. À noite, o espetáculo no Teatro Santa

Isabel foi feito "em honra e regozijo à chegada do ilustre e eminente deputado à Assembleia Geral e chefe do abolicionismo brasileiro, o Sr. Dr. Joaquim Nabuco". Pelo que se lê no anúncio publicado nos jornais desse dia, tem-se uma ideia de como foi a homenagem. Assim que o presidente da província e Nabuco chegaram aos seus camarotes, a orquestra executou o "Hino Emancipador", ao qual se seguiu a representação de *A cabana do pai Tomás*. Num dos intervalos da peça, a atriz pernambucana Apolônia da Silva, "adepta da abolição", recitou o poema "Glória a Nabuco", do acadêmico Claudino dos Santos, de quinze quartetos, dois dos quais diziam em sequência:

Eu sou a liberdade! A pátria dos Andradas
Não deve tolerar a gana dos negristas,
Ergamos já e já medonhas barricadas
Ao monstro Escravidão e aos vis escravagistas.

Saúdo a multidão, a grande alma do mundo,
E dou mil parabéns ao forte Pernambuco
Por ter se levantado em ímpeto profundo
Na palavra arrojada e nobre de Nabuco.

Ainda no anúncio, clamava-se pela concorrência do público, principalmente dos simpatizantes da causa abolicionista. Que viessem todos ao teatro "render preito e homenagem" a Nabuco, "dando assim um público testemunho do júbilo que reina entre todos que amam a liberdade". O fato de os festejos terem tido como um dos pontos altos a representação de *A cabana do pai Tomás* só reafirma a importância dessa peça no contexto da luta abolicionista no país. Não custa lembrar que Nabuco tinha grande apreço pelo romance de Stowe, como confessa em *Minha formação*[17] e em carta a Domingos Jaguaribe, datada de 16 de novembro de 1882. Ele lamenta que o movimento abolicionista não tenha dinheiro para publicar e divulgar obras literárias identificadas com a causa, "como *A cabana do pai Tomás*, essa bíblia da emancipação e dos escravos".[18]

Voltemos a Guilherme da Silveira e sua turnê pelas províncias do

---

17 NABUCO, Joaquim. Op. cit., p. 190.

18 Apud STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Op. cit., p. 687.

Norte. Depois do Recife, sua parada seguinte foi em Fortaleza. Mais uma vez, o ator e empresário enviou aos jornais uma seleção de trechos recortados das críticas positivas que recebeu por onde interpretou o papel do senador Bird. Como ficou apenas um mês na cidade, representou *A cabana do pai Tomás* uma única vez, no dia 14 de junho de 1883. No anúncio que mandou publicar nos jornais, enfatizou que se tratava de um "drama de propaganda abolicionista" baseado no romance escrito pela escritora Stowe, "a mulher que primeiro lutou contra a escravidão e que teve a grande glória de a ver extinta no solo americano". Também chama a atenção um "aviso", no qual se lê que "muitas companhias têm representado imitações desta peça sob o mesmo título, porém a verdadeira, a que tem sido representada mais de quatrocentas vezes na Corte e unicamente por esta companhia, é a que sobe hoje à cena".

Guilherme da Silveira inflacionou o número de representações dadas na corte, talvez para despertar a curiosidade do público. O que o motivou a criticar imitações de *A cabana do pai Tomás* e reivindicar que sua encenação era melhor foi ter conhecimento de que em março do ano anterior o ator e empresário português Ribeiro Guimarães havia encenado a peça para os cearenses, obtendo boa receptividade. Embora não haja muitos registros nos jornais, o folhetim de *A Constituição* de 23 de março de 1882 relata que no dia 20 houve o benefício da atriz Ana Chaves Guimarães, esposa de Ribeiro Guimarães, com o apoio da sociedade Libertadora. "Para maior solenidade da festa – escreveu o folhetinista – a Libertadora concedeu pelas mãos da beneficiada uma carta de manumissão que foi por ela entregue à pobre vítima da escravidão". E ainda que *A cabana do pai Tomás* não tenha sido bem representada – apenas alguns artistas se saíram bem –, "obteve, pela ideia de propaganda, plenos aplausos".

Quando Guilherme da Silveira apresentou a sua versão no Teatro S. Luís, o redator do noticiário da *Gazeta do Norte* escreveu, em 16 de junho de 1883, que nada diria do drama – seja como obra de arte ou arma de propaganda –, porque era bastante conhecido e fora aplaudido mais de uma vez pelo público de Fortaleza. Em poucas linhas, afirmou que a representação correu bem, elogiando alguns artistas. Tudo deve ter pesado na decisão do empresário de não apresentar o drama abolicionista uma segunda vez. Outra hipótese que não pode ser descartada: o Ceará era a província mais adiantada na luta pelo fim da escravidão. Não era preciso incrementar a propaganda no teatro, o que liberou o empresário para encenar outras peças de seu repertório.

É preciso lembrar, também, que os cearenses já haviam visto no palco a adaptação teatral de *A cabana do pai Tomás* feita pelo dramaturgo português Aristides Abranches. A estreia nacional de *A mãe dos escravos*, salvo engano, deu-se no Teatro S. Luís de Fortaleza em 16 de janeiro de 1881, pela empresa dramática de Rodrigues Sampaio. Nos anúncios publicados nos jornais, grande destaque para o romance que serviu de base à peça. Na cidade em que a abolição era um assunto de amplo interesse, quatro récitas atestam o sucesso do espetáculo. No jornal *O Libertador*, de 15 de janeiro, uma nota intitulada "É convosco, povo!", concitava o público a prestigiá-lo, em termos contundentes:

> Nas ideias da atualidade e sob o generoso impulso do movimento abolicionista, vai o Sr. Rodrigues Sampaio levar à cena no S. Luís a *Mãe dos escravos*.
>
> Assistimos ao ensaio geral deste majestoso drama, e não podemos eximir-nos ao dever de chamar para ele a atenção especial de todos os trezentos sócios da Cearense Libertadora.
>
> Somos membros desta grande sociedade, e filhos do povo, e portanto devemos comparecer ao cenário, onde se debate uma causa que é nossa.
>
> Enchente ao S. Luís.
>
> Proteção à *Mãe dos escravos*.
>
> Impulso ao movimento abolicionista!

O teatro revela no palco o que há de repugnante na escravidão; a imprensa colabora para que o público vá assistir à peça e fique indignado com o que vê e ouve. Esse é o significado de outro texto publicado na *Gazeta do Norte* de 18 de janeiro. O articulista louva a escolha oportuna de *A mãe dos escravos*, acrescentando: "Certas organizações indiferentes ao generoso movimento abolicionista que se levanta na província precisam ser abaladas pelo horror dos quadros da escravidão". Na sequência do texto, ele elogia a representação e informa que empresário e artistas foram chamados cinco vezes à cena, o que mostra a receptividade positiva do público.

Em maio de 1881, a companhia dramática de Rodrigues Sampaio apresentou-se em S. Luís do Maranhão, mas sem o êxito obtido em Fortaleza. Na *Pacotilha* de 27 de maio, um artigo assinado por Giroflé começa afirmando que "*A mãe dos escravos* é um péssimo drama

tirado de um excelente romance", para em seguida chamar o autor de "carrasco", porque teria desvirtuado todos os personagens criados pela escritora Stowe. Nesse tom, refere-se ainda à má construção da personagem Elisa e salva apenas alguns artistas que teriam conseguido interpretar bem os seus papéis. Mais condescendente foi o *Diário do Maranhão*, que no mesmo dia 27, em pequeno artigo, reconhecia o esforço da companhia para apresentar um bom espetáculo. Se alguns artistas dependeram muito do ponto, outros se saíram melhor e, dado o assunto tratado, o auditório sensibilizou-se com "a recordação de cenas, outrora também comuns entre nós, mas que, felizmente, são hoje repelidas com horror pelo máximo da sociedade".

Depois de Rodrigues Sampaio, apresentou-se em S. Luís a companhia do ator e empresário Ribeiro Guimarães No dia 1º. de abril de 1882, ele pôs em cena *A cabana do pai Tomás*. Não consegui informações nos jornais sobre a repercussão do espetáculo dado, tudo indica, uma única vez.

Em 14 de julho de 1883, Guilherme da Silveira e sua companhia chegam a São Luís, onde permanecem por cerca de dois meses, apresentando variado repertório. Talvez por não ser mais inédita, ou por qualquer outra razão, Guilherme da Silveira não incluiu o drama abolicionista entre as doze peças que fariam parte da "récita de assinatura". Só no final da temporada é que ele se dispôs a apresentá-lo. Mais uma vez, mandou publicar os trechos de críticas favoráveis que recebera pelo desempenho do papel do senador Bird. No dia 18 de setembro, deu-se a estreia, que mereceu artigos elogiosos da imprensa. No jornal *Pacotilha* do dia seguinte, duas notas foram publicadas, descrevendo o desempenho "esplêndido" da companhia e os aplausos "frenéticos" do público. Também a peça foi referida como fiel na pintura da escravidão nos Estados Unidos e considerada "um drama que não perde a oportunidade – não envelhece, está sempre com as cores da atualidade".

Guilherme da Silveira decidiu representar *A cabana do pai Tomás* mais uma vez, no dia 20. No dia 19 ele havia lido na *Pacotilha* uma matéria terrível, sobre um velho negro vivendo na maior miséria, à base de esmolas, numa das ruas da cidade. O relato detalha o estado deplorável desse homem exposto ao sol e informa que o infeliz havia sido abandonado pelos antigos proprietários, depois que não conseguia mais trabalhar. Sugaram todas as suas forças e o mandaram embora. "Amarraram-lhe uma pedra ao pescoço e sacudiram-no ao oceano fundo da miséria." Afirma ainda o articulista que é costume velho da terra proceder dessa maneira

com os escravos idosos. Nada mais revoltante, conclui, do que "passar a vida inteira na escravidão e acabá-la na mendicância".

A realidade disputava com a ficção mostrada no palco onde estava o maior sofrimento. E se o público se comovia com a peça, os artistas que a desempenhavam se comoveram com o fato descrito no jornal. Demonstrando solidariedade com o sofrimento daquele escravo, no dia 20 de setembro, a *Pacotilha* trazia não só o anúncio de *A cabana do pai Tomás*, mas a seguinte carta enviada ao jornal e assinada por Guilherme da Silveira, em nome do elenco:

> Sr. Redator.
>
> Os artistas da companhia dramática que tomaram parte na representação de *A cabana do Pai Tomás*, impressionados pela comovente notícia que v.s. deu ontem no seu muito conceituado jornal, sobre o mísero escravo que não podendo mais trabalhar foi abandonado por seus senhores, resolveram cotizar-se e concorrer assim com o seu insignificante óbolo para minorar a miséria do infeliz.
>
> Rogam os artistas a v.s. que tanto se interessou pelo pobre abandonado, o obséquio de fazer-lhe chegar às mãos a quantia junta.[19]

Logo abaixo da carta, vinha a subscrição dos artistas, com os valores que cada um doou. Curiosamente a lista não trazia os seus nomes verdadeiros, mas sim os nomes dos personagens que interpretaram, como se a escrava Elisa ou o senador Bird tivessem feito doações. Evidentemente, para além do gesto caridoso, foi uma esperta jogada de marketing, que ajudou e muito a tornar o espetáculo de despedida da companhia um grande sucesso.

Poucos dias depois, em 29 de setembro de 1883, a companhia de Guilherme da Silveira estreava em Belém do Pará. Mais uma vez, fora precedida pelo ator e empresário Ribeiro Guimarães, que em 8 de maio de 1882 havia apresentado *A cabana do pai Tomás* no Teatro da Paz. Segundo os jornais esse "espetáculo de gala" foi bem concorrido, o público talvez motivado pela informação, no anúncio, que uma parte da renda seria destinada a coadjuvar a libertação de escravos. Vicente Salles descreveu a festa:

---

19 Cf. FERRETTI, Danilo José Fioni. "Fortuna crítica". In: STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Op. cit., pp. 687-688. A carta e a subscrição estão transcritas nesse volume.

> Apresentou-se o drama *A cabana do pai Tomás*, espécie de cavalo de batalha da campanha abolicionista que se intensificara em todo o país. Findo o drama, a cena filantrópica da moda: a popular e festejada atriz Isabel Maria Cândida recitou "A festa e a caridade", de Tomás Ribeiro, e a Sra. Ana Chaves Guimarães veio à cena acompanhada de uma escrava e três crianças negras, seus filhos; apresentou-a ao público como mulher livre, pois naquela hora acabava de lhe ser entregue a carta de manumissão.[20]

A peça foi reapresentada dois dias depois e também em 17 de junho, em benefício do Clube Abolicionista Patroni. Com a presença do presidente da província, deu-se a "grande festa artística em favor da liberdade". Antes do espetáculo, foi executado o hino da Libertadora Cearense e em seguida o hino do Clube Patroni, composto por Roberto Barros. Com esse benefício, Ribeiro Guimarães cumpria o que prometera no Ceará, em 21 de março, conforme notícia veiculada em *O Cearense* (reproduzida em *O Liberal do Pará*, de 5 de abril): "Dar em qualquer parte onde se achar, um espetáculo em benefício do fundo de emancipação da sociedade abolicionista que existir no lugar".

No balanço final da temporada da companhia, feito pelo jornal *O Liberal do Pará* em 6 de julho, um articulista afirmou que os artistas que trabalhavam com Ribeiro Guimarães e sua esposa Ana Chaves Guimarães eram muito fracos e comprometiam a qualidade das apresentações.

Guilherme da Silveira contava com artistas melhores e teve, portanto, maior apoio da imprensa. Sua estreia se deu com a peça *Divorciemo-nos*, de Sardou, em 27 de setembro, no Pavilhão de Recreios de Belém, reformado e rebatizado como Teatro Ismênia, em homenagem à principal atriz da companhia. Três dias depois ele pôs em cena *A cabana do pai Tomás*, reapresentando-a em 29 de novembro. Seu compromisso com a causa abolicionista se traduziu em mais um benefício, desta vez para a sociedade 28 de Setembro. Uma nota no *Diário de Notícias* de 6 de novembro, intitulada "Aos abolicionistas paraenses", conclamava o público a ir ao Teatro Ismênia:

> Eia, abolicionistas convictos, tendes agora uma ocasião de mostrardes os vossos préstimos, no benefício dado à sociedade abolicionista "28 de

---

20 SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994, p. 97.

> Setembro" pelo Sr. Guilherme da Silveira!
>
> É de esperar-se concorrência geral!
>
> É agora tempo de provardes se tendes patriotismo e é tempo de verificar-se se a ideia generosa, patriótica e humanitária tem ou não aceitação do ilustrado público paraense!
>
> Eia, todos, concorrei ao teatro Ismênia, para dar maior realce a esta festa, principalmente sendo o produto aplicado à libertação de muitos de nossos segregados compatriotas, que gemem ainda debaixo dos grilhões infamantes de um vil cativeiro. Vamos de espreita presenciar se a sociedade "28 de Setembro" merece a coadjuvação pública como desejamos e esperamos.

O forte movimento abolicionista em Belém deve ter motivado a atriz Matilde Nunes a escolher para o seu benefício o drama *A mãe dos escravos*, representado em 9 de julho de 1885 pela companhia da atriz e empresária Manuela Lucci. Um artigo publicado em *O Liberal do Pará*, dois dias depois, destacou a atuação do ator Xisto Bahia como o escravo Tomás e elogiou Aristides Abranches, que, a seu ver, fora mais feliz na adaptação do que Adolphe d'Ennery e Dumanoir.

Além das companhias dramáticas de Ribeiro Guimarães e Guilherme da Silveira, outras duas apresentaram *A cabana do pai Tomás* em Belém: em 1886, a de José de Lima Penante, pelo menos uma vez, em 6 de agosto; e a de Apolônia Pinto, em 10 e 13 de maio de 1888, já em clima de festejos pelo fim da escravidão. Penante, um ator e empresário que fez carreira nos teatros do norte do país, incluiu a peça em seu repertório, mas parece que não a representou muitas vezes. Já Apolônia Pinto vinha interpretando esporadicamente o papel de Elisa desde 1879. Segundo um artigo publicado em *O Liberal do Pará*, o espetáculo tinha boa *mise-en-scène*, mas o desempenho dos artistas era apenas regular. Apesar disso, os abolicionistas lotaram o Teatro-Circo Cosmopolita na noite de 13 de maio, dando continuidade aos cortejos pelas ruas da cidade, aclamações, discursos e bandas de música. Estava presente o presidente da província. E algo inusitado aconteceu, conforme registrou o *Diário do Grão Pará* a 15 de maio:

> Representava-se o drama de propaganda – *A cabana do pai Tomás*, em que o dramaturgo pôs por diversas cenas palpitantes no palco os quadros de horror da escravidão.

> Ao começar o 2º. ato, onde todos sabem, aparece em cena um escravo açoitado, o Sr. Marcelino Barata interrompeu os trabalhos e disse que aquele quadro de horrores não tinha mais razão de ser, que em um dia em que o Brasil inteiro saúda com prazer a liberdade não deve haver lágrimas que chorem a escravidão, que o povo abria mão do espetáculo e pagava só para ver a apoteose da liberdade...
>
> Estas palavras foram interrompidas por um tumulto indescritível.
>
> O espetáculo foi interrompido e ao aparecer a *apoteose da liberdade* foi à cena chamada a companhia, os artistas vitoriados, as aclamações cresceram e o farmacêutico Aprígio Menezes recitou uma bonita poesia.
>
> O Sr. Bertoldo Nunes ofereceu com palavras eloquentes um buquê à Sra. Apolônia pelo auxílio que prestou à Sociedade Reatora da Escravidão.

Nessa descrição, que o *Diário de Notícias* de Pernambuco transcreveu do jornal paraense em 27 de maio de 1888, creio que fica bem claro o papel que desempenhou na luta pela abolição a adaptação teatral de *A cabana do pai Tomás*. Enquanto havia escravidão no Brasil, a peça lembrava no palco a sua ignomínia e falava à consciência das pessoas. Com a Lei Áurea, o combate cessou. Como afirmou o paraense Marcelino Barata, não havia mais sentido em mostrar no palco o que deixava de existir no país. Claro que houve representações da peça depois do 13 de maio, mas para o público o significado já não era o mesmo de antes. Recordava-se com tristeza o que fora a escravidão, sem que isso incentivasse uma mobilização, não mais necessária.

Para completar o panorama aqui apresentado, resta dar ainda algumas informações sobre a representação de *A cabana do pai Tomás* em outras cidades brasileiras. Mais uma vez, voltamos a Guilherme da Silveira. Depois que ele encerrou a temporada em Belém, voltou para o Recife, onde deu alguns poucos espetáculos, pois estava com viagem marcada para a Europa. Não reapresentou o drama abolicionista nessa cidade, mas sim em Maceió, no dia 4 de abril de 1884, em benefício do Liceu de Artes e Ofício. O jornal *O Orbe*, de 6 de abril, elogiou o desempenho dos artistas – que arrancou lágrimas e palmas do público – e acrescentou que a concorrência foi numerosa, concluindo: "Foi entregue uma carta de liberdade, que a altanada e humanitária Sociedade Libertadora Alagoana das Senhoras ofereceu à Sociedade Propagadora da Instrução Popular".

Com esse espetáculo, Guilherme da Silveira encerra temporariamente suas apresentações de *A cabana do pai Tomás* no Brasil, iniciadas em 1876. Como dito anteriormente, ele viaja para Portugal, onde permanece por quase quatro anos, retornando para o Rio de Janeiro no final de 1887, quando volta a representar a peça, nessa altura com o abolicionismo às vésperas de sua maior vitória.

Ao quadro de representações de *A cabana do pai Tomás* nas províncias brasileiras resta acrescentar que no Paraná, em março de 1886, esteve a companhia do ator português Simões, da qual fazia parte a atriz Apolônia Pinto. Mais uma vez, ela fez o papel de Elisa, enquanto o ator Moniz interpretou o senador Bird. Segundo o jornal *Dezenove de Dezembro*, de 4 de março, o Teatro S. Teodoro em Curitiba ficou lotado e os artistas foram bastante aplaudidos e chamados à cena dez vezes. Em Minas Gerais, segundo notícias que pude colher na coleção dos jornais da hemeroteca da Biblioteca Nacional, o drama abolicionista foi representado entre 1884 e 1887 em cidades como Ouro Preto, Juiz de Fora, São João del Rei e Cidade da Ponte Nova. Os espetáculos foram dados pela companhia dramática do ator Couto Rocha. Em seu *Noites circenses*, Regina Horta Duarte menciona uma encenação de *A cabana do pai Tomás* no início de maio de 1888, em Cataguases. O jornal *O Povo*, de 6 de maio, informa que a peça fez sucesso, "com o teatro literalmente cheio e as cadeiras sendo disputadas com empenho".[21] Não pude confirmar se no final de 1887 esteve mesmo em Juiz de Fora o elenco dirigido por Bernardo Lisboa, que atuava no Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro. O jornal *O Farol* anunciou o repertório que seria apresentado, do qual fazia parte o drama abolicionista.[22]

*

O volume de informações que movimentei acima ainda não diz tudo. É possível que tenha havido em muitas cidades brasileiras outras representações de *A mãe dos escravos* ou de *A cabana do pai Tomás* por companhias profissionais ou por grupos amadores e sociedades abolicionistas. Lembremos que a adaptação de Aristides Abranches havia

---

21 DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 223.

22 Após 1888, as adaptações de *A cabana do pai Tomás* continuaram a ser apresentadas no Brasil por muitos anos, quase sempre para comemorar o 13 de maio. Para mais informações sobre o assunto, conferir BRAGA-PINTO, César. "From Abolitionism to Blackface: the Vicissitudes of *Uncle Tom* in Brazil". In: DAVIS, Tracy C. e MIHAYLOYA, Stefka (ed.). *Uncle's Tom Cabin: the Transnacional History of America's Most Mutable Book*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017, pp. 225-257.

sido publicada em 1864 e a tradução para o português da adaptação de Adolphe d'Ennery e Dumanoir, em 1881. E é certo, por outro lado, que que eu mesmo não tive acesso a todos os jornais das províncias, uma vez que a hemeroteca da Biblioteca Nacional que serviu de base para a pesquisa, embora excelente, não possui boa parte deles. De qualquer modo, quero crer que o panorama traçado dá uma boa ideia da circulação das duas versões pelos teatros do país e da repercussão obtida junto ao público e à imprensa, por força de seu teor abolicionista.

Também é possível imaginar a comoção provocada nos espectadores reunidos em teatros enormes, com mais de mil lugares, como o S. Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro; o Teatro S. José, em São Paulo; e o Teatro da Paz, em Belém. Ou ainda em teatros com cerca de setecentos a oitocentos lugares, como o Santa Isabel, no Recife, e o Teatro. S. Pedro, em Porto Alegre.[23] É de se crer que a reação indignada de um espectador diante de uma cena de exposição da hediondez da escravidão tenha contaminado outro, e assim sucessivamente. Se a leitura do romance de Harriet Beecher Stowe formou individualmente consciências antiescravistas, a adaptação teatral agiu sobre centenas de corações e mentes simultaneamente. É preciso levar isso em conta para uma avaliação correta da importância da representação teatral de *A cabana do pai Tomás* no contexto da luta pelo fim da escravidão no Brasil.

JOÃO ROBERTO FARIA é professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e estudioso da história do teatro brasileiro, autor de vários livros, capítulos de livros e artigos publicados em revistas especializadas.

---

23 Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck e CARDOSO, Ricardo José Brügger. *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio e Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010, pp. 85-92. A informação sobre a capacidade do Teatro S. José, em São Paulo, foi colhida em BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*, v. 2. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura do município de São Paulo, 1984, p. 878.

POESIA

Bruna

Beber

Angular

O que os meus mortos não sabem e nunca vão ouvir falar
É que ainda estou de pé e sorrindo em uma cena perdida
No passado de suas vidas, cores sombras, vivos, sorrindo
Dentro da minha vida. De manhã, ao derramar o café
Fora da xícara, ainda sou criança e ouço o tletlectlec
Da máquina de escrever da minha tia. Vovó cruzou
A copa pela porta da cozinha, com pressa, sozinha
Sobre a fúria de quem vai socorrer a carne assada.

A porta do quarto bate, eu salto, um quadro
Cai da parede na escrivaninha, a geladeira
Esguicha. Ondas. Calor e energia. Não sabem,
Não querem, não pedem, mas deslizam e eu
Rastejo na eletricidade – um sopro, um eco,
Um traço, um tique – das palavras, da estada
Permanente das palavras que disseram um dia.

Ainda não terminei o café, tampouco sinto saudade,
Pois sei que assim que me levantar desta mesa
Vou reviver o mundo em altura e graça
Sentada na cacunda do meu tio.

Barra Funda, 16/02/2019

Coração-colônia

a BR pra lá é breu
a BR pra lá é breu
café petróleo e pão
de queijo duro sob
o céu de Registro

dândi, duda, dante
zibelino, a vitória
de Vinólia teme
a tua volta
a cavalo

salvia divinorum
flor azul ou branca,
borboleta da família
da coruja

o drama é tua dama
mas quem segura
a tua mão?

China, Jamaica, Major
Diogo, Croácia, Para
íso de miudeza
e majestade

dormir, acordar, talvez
morrer mas acordar
desacordado e preso
aos pés de um orelhão
em outro bairro

o que sei sobre você:
poesia, mistério e fé
benjoim, alfazema, filtro
amarelo e vonau flash

a chave do teu peito
é irmã gêmea
da espátula?

pra sempre tua,
basílica de guimbas,
claraboia em dia de chuva
amiga, irmã e cortesã.

Para Lucas Sant'Anna
Boa Viagem, Recife
17/10/2018

BRUNA BEBER é poeta, tradutora e mestranda em Teoria e História Literária pela Unicamp. Autora de *a fila sem fim dos demônios descontentes* (7Letras, 2006), *balés* (Língua Geral, 2009), *rapapés & apupos* (7Letras, 2012), *Rua da padaria* (Record, 2013) e *Ladainha* (Record, 2017). Traduziu *Hamlet* (Ubu, 2020).

Júlio

Castañon

Guimarães

Então, e cinema

1.
no correr do tempo
em que se vão embaralhando
as cenas como os fios
das tramas emaranhadas

e inesperados todos os personagens

ou quando: desconecte-se o texto da imagem

tudo mostra de que jeito o que está ali
são peças a que sempre só falta as concatenarmos

2.
as narrações parece que um dia tendem a se desfazer

3.
o movimento de um deslocar-se pelo quadro

mas se uma névoa invade toda a imagem
e cinzas sob cinzas nos ensinam a indistinção

então a hipótese de uma linha do deslocamento
que atravessa a cena o silêncio da cena
e se enterra memória adentro

Calendário

hoje como ontem
talvez não valesse nem atentar
ao acúmulo de ruínas

que um ou outro tremor
num desnorte de sinais

mas se poderia quem sabe
que se desenredar
em meio a tempos
confundidos ao arrepio dos dias

e desenvolto um fio no ar
e perdido quase
que talvez
vestígio

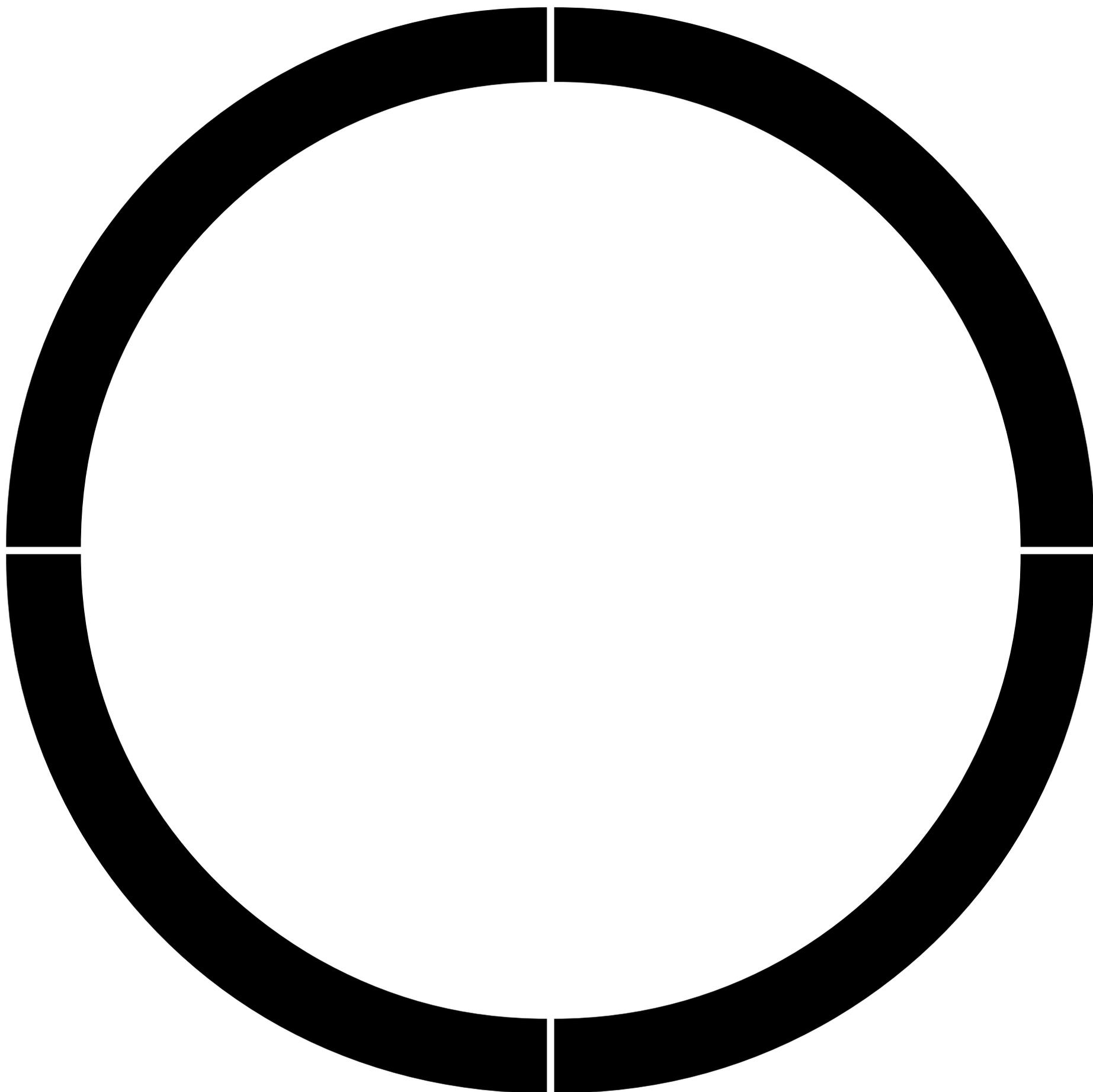
entre alguns rascunhos de arranjos

JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES é poeta, tradutor, pesquisador e doutor em letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de, entre outros, *Poemas [1975-2005]* (7Letras/Cosac Naify, 2006), *Se dispersão* (7Letras, 2017) e *Em viagem* (Tipografia do Zé, 2017). Recentemente, publicou a tradução integral de *As flores do mal*, de Baudelaire (Companhia das Letras, 2019).

LIVROS NA MESA

Deslocamentos produtivos

PETER BURKE.
Perdas e ganhos: exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000.
Editora Unesp, 2017.

Mariana Holms

historiador inglês Peter Burke inicia seu livro com a seguinte citação de outro historiador, o americano Frederick Jackson Turner: “Cada época reescreve a história do passado à sua maneira, com referências às mais elevadas condições de seu próprio tempo”. Em seguida, o autor complementa: “À medida que avançamos rumo ao futuro, tendemos a olhar o passado a partir de novos ângulos”. Uma

reflexão filológica é o ponto de partida do livro: como chamar as pessoas que deixaram o seu país de origem? Como elas preferiam se chamar nas suas memórias e cartas? *Réfugié*, *Flüchtling*, desterrado, *displaced person*? A forma como as pessoas exiladas se identificavam e a rejeição comum do termo "refugiado" manifestam a expectativa de cada uma delas sobre a sua permanência no exterior: se desejavam que fosse breve ou se não enxergavam mais possibilidade de retorno à terra natal. Dada a insuficiência de cada termo para designá-los, Burke opta pela neutralidade do termo "emigrante" ou "*emigré*", pois ele abarcaria todos os tipos de deslocados. Seu uso, entretanto, não é padronizado ao longo do livro e o assunto mereceria maior aprofundamento.

Esse novo olhar para os intelectuais forçados ou convidados ao deslocamento ilumina uma face quase impensável do exílio: seus ganhos. Ele aponta que, mesmo em decorrência de circunstâncias desfavoráveis, a troca de experiências e modos de pensar geraram (e geram) contribuições importantes para o desenvolvimento do pensamento no Ocidente, que também se valeu e muito do conhecimento de outras regiões do globo. Com a abrangência de cinco séculos de história e uma amplitude geográfica intercontinental, a tarefa hercúlea de Burke é sintetizar estudos de caso de acadêmicos dedicados especialmente às humanidades e oferecer ao leitor um panorama de intelectuais e suas produções mais notáveis, além de considerações sobre sua postura diante da alteridade. É pena que não tenha mencionado, entre os trabalhos sobre o exílio no Brasil, a tese de Izabela Kestler, publicada em alemão em 1992 e traduzida para o português por Karola Zimber: *Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo* (Edusp, 2003).

Burke conciliou a história do conhecimento com a história das diásporas, demonstrando como esta contribuiu para o desenvolvimento daquela. O deslocamento de pessoas, seja por motivos religiosos, políticos ou comerciais, faz com que os saberes trazidos por elas sejam deslocados, transplantados e, naturalmente, gerem novas descobertas como frutos.

No emigrante, o choque do exílio envolve quase sempre a perda da antiga língua, dos vínculos afetivos e da identidade individual. Num primeiro momento, poderia parecer que Burke escreve com este trabalho, pleno de empatia, a história dos perdedores ou dos vencidos, à lembrança das teses de Walter Benjamin em "Sobre o conceito da História". Pois, essa história é narrada de modo que nela seja valorizada a experiência de pessoas acossadas e sobreviventes que deixaram à posteridade uma marca singular de seu pensamento e de sua atuação social. Sua contribuição mais importante foi transmitir uma nova mentalidade, um *habitus* diferente daquele predominante no país de destino. Tais pessoas não só disseminaram conhecimento, como também combinaram novas abordagens e propiciaram inovações. As suas publicações foram importantes

e ainda mais, foram, entre outros, a sua atividade de ensino e os encontros pessoais. No contato com alunos, docentes, assistentes, suas ideias impactaram e transformaram a tradição acadêmica das instituições que as receberam. Burke, no livro em pauta, prefere se concentrar nas consequências produtivas do exílio.

Para dar conta do extenso recorte temporal da pesquisa, o autor utiliza uma abordagem comparativa, apresentando estudos de caso detalhados da história do conhecimento na Europa e nas Américas. O contraste central é estabelecido entre os exilados protestantes no século XVII e os exilados judeus do século XX. Por meio da prosopografia, o historiador configura uma biografia coletiva a partir dos imigrantes mais bem documentados ou "ilustres" e de suas carreiras. Porém, como um *iceberg*, há muito mais do que se vê. A investigação é pautada pelo "método regressivo", em que se dá enfoque às perguntas que os acadêmicos se fizeram, buscando respostas adequadas ao passado, ao tempo remoto e quer-se, sobretudo, "evitar respostas provocadas pelo presente, obliterando a alteridade e a estranheza do passado".

O termo guarda-chuva e o principal ganho do exílio na perspectiva do autor é a dupla desprovincialização, o alargamento dos horizontes tanto dos países que acolheram os emigrantes (exilados, expatriados etc.) quanto dos limiares destes mesmos indivíduos. Segundo Burke, provincialismo é "acreditar que sua comunidade está no centro do mundo". Esse processo de tomada de consciência, porém, é difícil e inclui situações dolorosas, resistência e mal-entendidos. Para o historiador, as novas ideias que os emigrados ganham são "um tipo de recompensa pela luta para sobreviver em uma cultura estrangeira". Assim, ao passarem de uma cultura a outra e apresentarem novos jeitos de pensar aos anfitriões, eles também desenvolviam uma outra maneira de pensar a própria cultura e adquiriam uma noção da "*big picture*" – expressão que permanece intraduzida no livro e, citando Alexis de Tocqueville, é ilustrada como a visão panorâmica de quem observa uma cidade do alto de uma colina.

São identificados três tipos de respostas dos emigrados às circunstâncias de vida no estrangeiro: mediação, distanciamento, hibridização. A primeira delas consiste na disseminação da cultura de origem no lugar de acolhimento, envolve a superação dos obstáculos linguísticos, evidencia o ensino de idioma, a elaboração de gramáticas, dicionários e a tradução como atividades mediadoras. O distanciamento pauta a concentração do exilado na sua cultura de origem, mesmo longe do seu país, o intelectual se sentirá um outsider dos dois lados, não procurará se adaptar ao ambiente onde se encontra e permanecerá desenraizado.

As obras escritas no exílio, como *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e *Mimesis* (1946), de Erich Auerbach, são exemplos da contribuição que o distanciamento proporcionou aos seus autores e, consequentemente, à compreensão dos respectivos países

de origem. Contudo, quando Burke alude a Gilberto Freyre, citando Maria Lúcia Pallares-Burke, não deixa de ser curioso observar sua afirmação de que o brasileiro "construiu sua reputação desenvolvendo ideias que [Rüdiger] Bilden apresentara anos antes".

A terceira forma (e produto) da emigração, do exílio, da expatriação surge do desafio de pertencer às duas terras e observá-las criticamente. A hibridização supõe uma visão bifocal, nas palavras de Burke: cada qual ver-se como estrangeiro e fazer com que o ponto de vista de uma cultura complemente a outra. O intelectual "híbrido cultural" seria um novo tipo de personalidade. Burke propõe considerarmos o exilado o intelectual *par excellence*, um indivíduo "extraterritorial" (como disse Siegfried Kracauer), pois nem pertence à terra natal nem àquela que o acolheu. Só não é explicado por que o expatriado o seria "em menor medida" que o exilado.

Embora Burke, no começo, tenha optado pelo termo "emigrante" para designar toda a sorte de "deslocados" territoriais, a maior parte do livro refere-se à abrangência global do tema dos "exilados". Em se tratando da Era Moderna, o autor perpassa a queda da Constantinopla com a fuga dos gregos para a Itália, a fuga dos judeus da Espanha inquisidora para Amsterdã, considerada a "Jerusalém do Norte", para o norte da África e Império Otomano; muçulmanos, católicos e protestantes também são contemplados. Baruch Spinoza é um destaque nesse período. Para Burke, "sua vida entre culturas provavelmente o libertou de qualquer tipo de ortodoxia e o encorajou a desenvolver ideias originais". Quanto às perseguições religiosas, alega o historiador evidenciar-se a predominância do distanciamento como uma forma de preservação das tradições dos refugiados e suas famílias. Esse mesmo "distanciamento encorajou uma abordagem crítica do passado" e vale salientar que a produção intelectual no século XVI aponta "a consequente necessidade psicológica de explicar o desastre [da invasão da Itália pelos franceses em 1494]", de que surgiram "diversas histórias sobre o evento e seus desdobramentos". E isso ficará evidente também na literatura testemunhal e na investigação histórica das catástrofes do século XX.

Dedicando-se brevemente aos expatriados, Burke os organiza em três categorias: comerciais, religiosos e acadêmicos. Estes, muitas vezes, chegavam ao país anfitrião na condição de mediadores de um saber estrangeiro e, no trabalho conjunto com assistentes e estudantes locais, acabavam por se hibridizar, estimulando o desenvolvimento de novas ideias e práticas profissionais e científicas. Sendo, assim, o autor traduz inovação como "deslocamento de conceitos" e enfatiza que, por isso, não raras vezes ela venha de pessoas deslocadas.

O trecho acerca dos acadêmicos franceses no Brasil é especialmente interessante. Sua presença foi crucial para o fomento do Ensino Superior no país devido à falta de instituições acadêmi-

cas no período colonial, quando só era possível obter um diploma na Europa. A fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, contou, por exemplo, com a colaboração de intelectuais alemães e italianos nas ciências naturais e franceses sobretudo nas humanidades e ciências sociais. Estes compunham um grupo de jovens pesquisadores, dentre os quais apenas homens haviam sido oficialmente convidados, embora a participação da antropóloga Dina Lévi-Strauss como pesquisadora e docente ficasse subentendida no convite ao seu marido Claude Lévi-Strauss. Paul Arbousse-Bastide, ao relatar sua experiência na palestra *O que o Brasil me ensinou*, mostra a Burke um olhar entusiasmado com a potência da diversidade no país, sintetizando sua impressão sobre a cidade de São Paulo como "um maravilhoso ponto de encontro de culturas". No caso de Roger Bastide, que se especializou em religiões afro-brasileiras, a vinda ao país se fez determinante, observando à la Gilberto Freyre o sincretismo no candomblé como uma "interpenetração" de culturas. Muito da produção de conhecimento que se tem hoje no país se deve à presença e ao ensino desses e outros expatriados, mas, tanto aqui quanto em outros países, esse grupo em geral foi negligenciado pelos historiadores.

As perdas são evidentes quando consideramos as catástrofes do século XX. A vasta documentação da Segunda Guerra, por exemplo, torna reconhecível os efeitos negativos tanto na vida das pessoas forçadas a deixar sua terra natal como nos países reduzidos a escombros. Houve também uma perda intelectual enorme e irreparável desses países com a "fuga de cérebros"; em contrapartida, os países que acolheram esses deslocados foram beneficiados com a incorporação desses intelectuais entre os docentes de suas universidades. Aqui a hibridização foi privilegiada no comportamento dos estudiosos que puderam ocupar posições catedráticas nos países que os acolheram.

Referindo-se aos acadêmicos no campo da física, Burke exemplifica: "os *emigrés* foram descritos como 'construtores de pontes' que elaboraram 'sínteses' entre a tradição teórica alemã e a tradição anglo-americana de experimentos mais empíricos". O historiador percebe uma distinção por área de atuação quanto ao vínculo territorial anterior ao deslocamento: "Parece que as humanidades e mesmo as ciências sociais estavam mais enraizadas nas culturas nacionais do que as ciências da natureza". Em decorrência disso, o deslocamento gerou novas reflexões:

> No longo prazo, pode-se dizer que os recém-chegados conseguiram fazer maiores contribuições a suas disciplinas nos países de acolhida exatamente por serem diferentes. Eles sabiam coisas diferentes, faziam perguntas diferentes, empregavam métodos diferentes e, em suma, ofereciam abordagens alternativas àquelas que dominavam o campo do saber em seu novo lar. (p. 200)

Mas esse processo não foi fácil, houve muita desconfiança e críticas negativas devido à barreira da língua, à diferença na forma de estruturar o pensamento (uso de conceitos tendencialmente abstratos ou concretos), o método de trabalho (teórico ou empírico) e assim por diante. Professores perderam o status acadêmico e estudiosos tiveram que fazer um segundo doutorado no país de acolhida, pois este não reconhecia o primeiro. Além do problema da xenofobia, refugiados de fala alemã, por exemplo, sofreram com o equívoco de serem tomados por seus perseguidores nazistas. Em autobiografias e memórias, sobretudo dos exilados, está presente um conflito pessoal entre o desejo de assimilação cultural e o desejo de resistir a ela.

No epílogo da obra, Burke expõe também o exílio pós-1945 com os conflitos políticos na Polônia, Hungria, Tchecoslováquia e com os “golpes militares de 1964 no Brasil, de 1973 no Chile e 1976 na Argentina”. Dos exilados brasileiros, o autor destaca o economista Celso Furtado, o educador Paulo Freire (notadamente mais reconhecido no exterior que no país de origem), o sociólogo e, décadas mais tarde, ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e os historiadores José Honório Rodrigues e Emília Viotti da Costa.

As circunstâncias do século XX trazem um aspecto novo e relevante: o número substancial de mulheres acadêmicas atuando nas universidades pela primeira vez na história. Burke oferece aos leitores, ao final do livro, uma lista de cem acadêmicas exiladas na década de 1930 das áreas de história da arte, história, línguas e literaturas, psicologia e sociologia. Este apêndice contém referências suficientes para estimular uma nova (e necessária) pesquisa inteiramente dedicada a essas intelectuais.

Evitando cometer alguma indelicadeza, o historiador não deixa de mencionar os problemas pessoais dos emigrantes e casos trágicos em que a dimensão traumática do exílio levou pessoas ao suicídio, como o escritor Stefan Zweig e o filósofo Edgar Zilsel, ambos austríacos. O alerta está presente, quando Burke diz que “é importante não pintar uma paisagem tão colorida”, mas não por isso deve-se ignorar um lado bom decorrente da resiliência dos sobreviventes. Alguns decidiram recomeçar a vida sob um novo nome, a exemplo de Otto Maria Carpeaux, antes Otto Karpfen, e Rosa Stern, que se tornou Lucie Varga. Interpretar a adoção de uma nova identidade como uma forma de distanciamento poderia confirmar a ideia de Norbert Elias de que o distanciamento “é necessário à sobrevivência”.

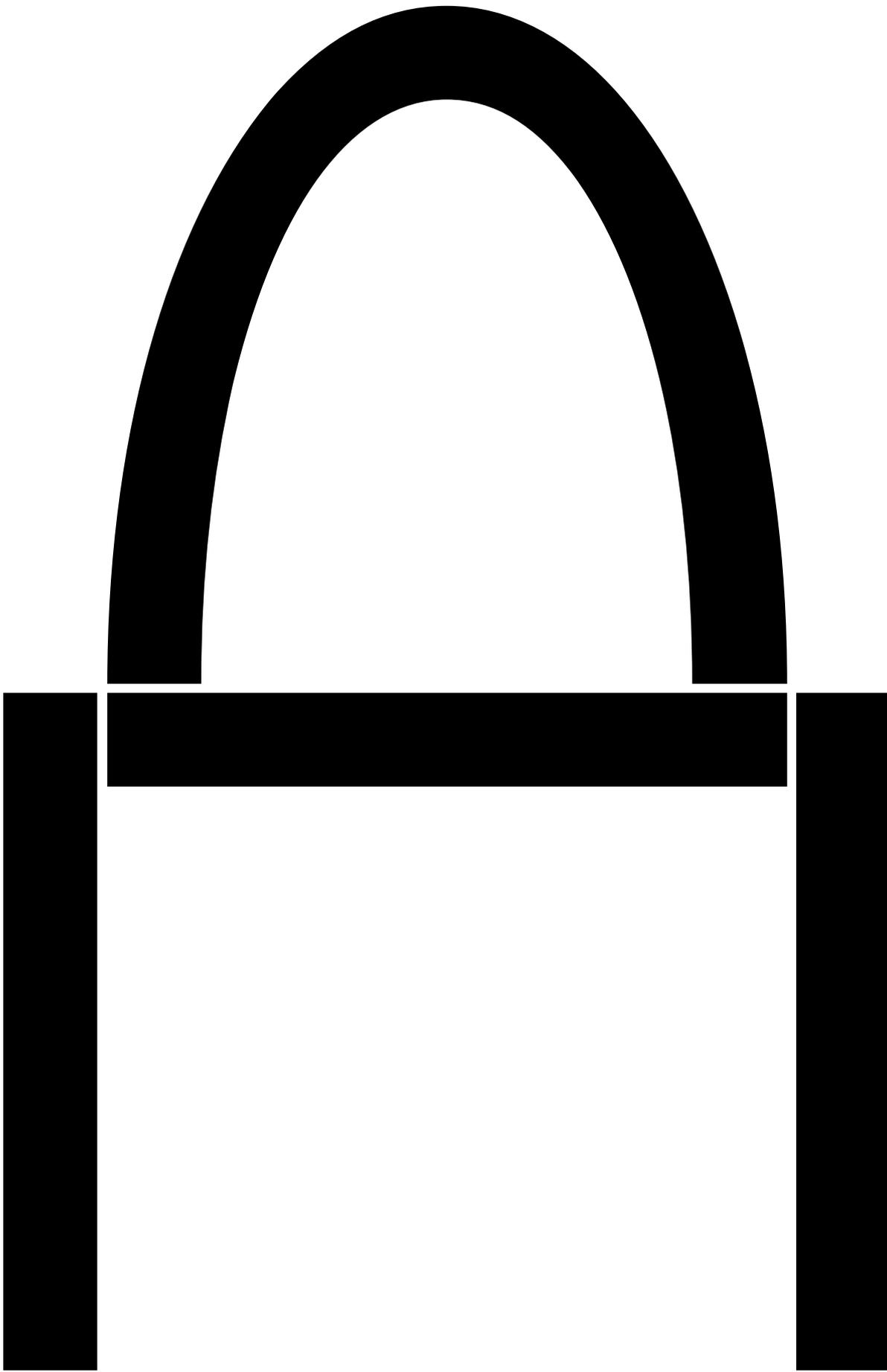
Quando Burke explica o distanciamento, ele identifica dois historiadores da Itália renascentista, Hans Baron e Nicolai Rubinstein; ambos, como sugere o autor, teriam escrito sobre a República Florentina pensando na República de Weimar, ou seja, na sua contemporaneidade. Isso para dizermos que Burke nos serve questões de um passado distante como o do século XVII e não tão distante como do XX, para, quem sabe, refletir

também sobre a conjuntura política internacional da nossa atualidade e a necessidade diária de distanciamento e resiliência, de modo que os trabalhos de pesquisa continuem contribuindo com formas inovadoras de pensar.

MARIANA HOLMS é doutoranda em literatura alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com pesquisa sobre a poeta exilada Paula Ludwig, e mestra em língua e literatura alemã pela mesma instituição, com estudo sobre a obra memorialística de Stefan Zweig.

Militância e docência

MARIA AUGUSTA FONSECA
E ROBERTO SCHWARZ
(organização).
Antonio Candido 100 anos.
Editora 34, 2018.

Carolina
Serra Azul

tualmente, as universidades públicas brasileiras estão na mira de um discurso autoritário e obscurantista, que parece repelir tudo o que gravita em torno da noção de *pensamento crítico.* Para além do discurso, medidas práticas estão sendo tomadas a toque de caixa, como os recentes cortes – ou contingenciamento, para usar o termo dos que estão no poder – na educação.

Quando Antonio Candido faleceu, em 2017, a conjuntura do país já não era das melhores. Como um acaso objetivo, sua partida parecia assinalar algo como o fim de um momento histórico do país, ou, nas palavras de Roberto Schwarz, "a morte dele foi algo como a gota d'água que fez entornar o copo, no caso um copo de insatisfação política". Desse modo, a publicação recente do volume *Antonio Candido 100 anos*, organizado por Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz, além de marcar o centenário do nascimento de um dos nossos maiores críticos literários, acaba por cristalizar algo que *deve ficar,* algo que devemos *levar adiante.*

O livro, que conta com textos de 37 intelectuais de diferentes gerações, localidades do país e do mundo, é dividido em nove partes. Algumas delas mobilizam diretamente elementos presentes na obra e na vida pública de Candido que correspondem a noções fragilizadas na atual conjuntura, como a de radicalismo, o olhar fraterno para a América Hispânica e África, a articulação fundamental entre cultura e política e o próprio exercício crítico, plasmado não apenas em seus textos acadêmicos, mas na prática docente. A divisão em partes, é claro, tem função organizativa, e os textos do volume vão mostrando como as instâncias estão articuladas.

Entre tantas, a articulação entre o professor e o crítico salta aos olhos. A trajetória de Antonio Candido evidencia que o dia a dia da sala de aula é inseparável da formulação teórica. Desse modo, não é difícil compreender por que os textos de José Miguel Wisnik e de Paulo Arantes dão destaque para uma operação aparentemente simples no âmbito da teoria literária, a da paráfrase. Os autores mostram como uma elementar "glosa do texto" literário, estimulada por Candido entre seus alunos, pode preparar o terreno para a interpretação, para a elucidação do sentido de uma obra. Arantes chama a atenção para a ousadia do crítico ao parafrasear a prosa de Kafka e para sua vocação literária na paráfrase iluminadora do romance *O deserto dos tártaros*, a partir da qual conclui nada menos que "o sentido da vida de cada um está na capacidade de resistir, de enfrentar o destino sem pensar no testemunho dos outros nem no cenário dos atos, mas no modo de ser; a morte desvenda a natureza do ser e justifica a vida". Outra atitude pedagógica que convida ao entrelaçamento profícuo entre pensamento e vida é relembrada por Wisnik: em um curso sobre *As flores do mal*, de Baudelaire, Candido pedia que os alunos carregassem sempre o livro junto ao corpo, para que saturassem seus subconscientes com os poemas.

Ainda nesse sentido, é revelador o texto de Iumna Maria Simon, que aborda o clássico manual de análise de poemas *Na sala de aula*. Simon assinala de que modo o livro, utilizado "do ensino médio à pós-graduação", logra unir qualidade teórica e "felicidade pedagógica", para usar um certeiro termo da autora, que demonstra por meio de uma detida análise o alcance desse "livrinho".

O volume conta com um texto inédito do próprio Antonio Candido, de 2016, "Como e porque sou crítico", em que o nexo entre a docência e a crítica é por ele descrito. Sem esquecer do papel familiar e de sua infância na constituição de seu ímpeto crítico e mobilizando certo humor que lhe é característico – Candido lembra da revista mensal que costumava ler desde menino, intitulada *Eu sei tudo* –, o autor caracteriza o seu trabalho como uma "crítica falada", forjada no trabalho de professor. Afirma que foi a atividade docente em literatura, iniciada em 1958, que lhe permitiu flexibilizar seu ponto de vista teórico, privilegiando os sentidos emergidos dos textos de natureza variada que precisava abordar. Na sala de aula formula, então, uma "'crítica de vertentes', expressão inspirada pela chuva, que corre conforme a inclinação do terreno e dos telhados". Em tempos em que se estimula a vigilância à atividade do professor, a postura de Candido, que convida à liberdade de reflexão e à possibilidade de crescer junto aos alunos, é inspiradora.

No mesmo texto, o crítico e professor assinala ainda que a docência foi essencial para a elaboração de *Formação da literatura brasileira*, um dos estudos fundamentais para a compreensão de nossas letras. A influência dessa obra incontornável não se limita ao Brasil, como mostra o texto de Rita Chaves, pesquisadora de literaturas africanas de língua portuguesa. A autora nota que o instrumental crítico desenvolvido por Antonio Candido para pensar a dinâmica brasileira pode ser mobilizado pela reflexão que aborda as literaturas do continente africano, também relacionadas a contextos de violência colonial. Nesse sentido, Chaves nota que conceitos como os de "literatura empenhada" e "literatura como sistema" são válidos, desde que verificadas as devidas diferenças continentais, para abordar as expressões literárias de países como Angola, onde a influência da literatura brasileira também se faz notar.

É claro que as atividades de Antonio Candido como militante político não deixaram de ser abordadas ao longo do volume. Como as reflexões sobre literatura e sociedade constituem o centro das preocupações de nosso crítico, a militância antifascista, antistalinista e 90% marxista "em momentos de ditadura" de Candido são ressaltadas em sua consonância com a atividade meditativa e crítica, a começar pela fundamental concepção da literatura como um *direito humano*. Talvez seja essa a formulação mais recuperada pelos autores ao longo de *Antonio Candido 100 anos,* índice de seu caráter complexo e atual, quando até mesmo os direitos humanos são reivindicados apenas para "humanos direitos", segundo uma ótica que retira a humanidade do outro de classe.

Uma postura radical do crítico, cujo pensamento é em tudo oposto ao autoritarismo, é identificada no texto de Ana Paula Pacheco. Recuperando a análise de *O cortiço*, cuja primeira versão é elaborada por Antonio Candido em 1973, Pacheco mostra como o autor identifica por meio da análise literária nada menos que a "violência social no desenvolvimento

econômico"; isto é, a autora assinala como Candido baliza a noção de progresso justamente no momento do milagre econômico de Médici, descobrindo a partir do romance de Aluísio Azevedo uma dinâmica brasileira, em que a acumulação primitiva configura-se "como forma originária, e não superada, de produção de riqueza".

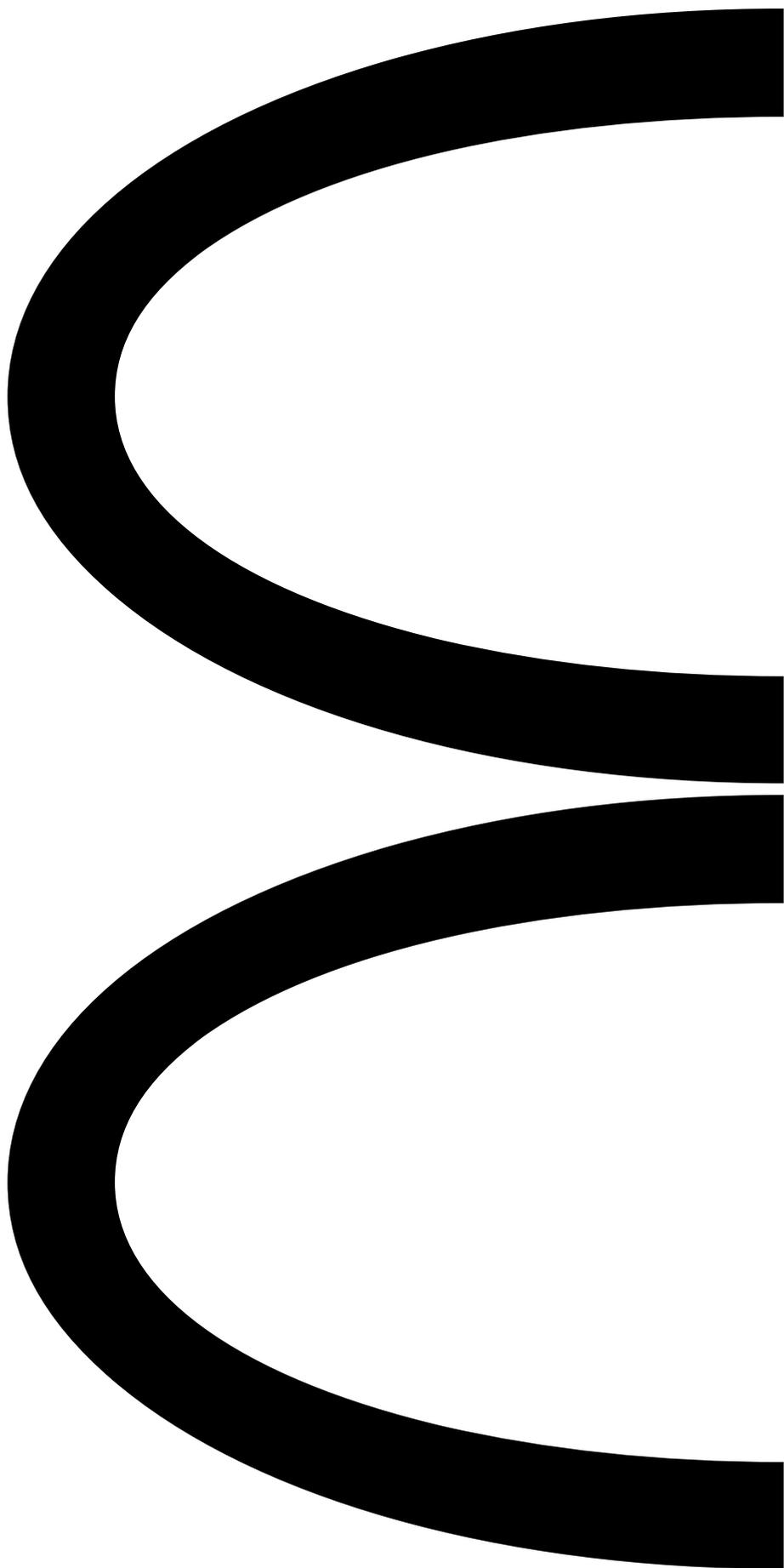
A radicalidade do crítico, que se coloca nos momentos mais difíceis do país, tem suas raízes ao rés do chão, no convívio humano diário e afetivo. É o que mostra o texto de Vilma Arêas, que, aliás, pode também ser exemplo modelar da potência (re)configuradora da paráfrase. Abordando as várias versões dos escritos de Candido sobre Teresina, uma convicta antifascista italiana que Antonio Candido conhece na mocidade em Poços de Caldas e com quem nutre uma firme amizade, a autora acompanha parte significativa da formação do "sentido de igualdade e respeito pelo próximo" de nosso crítico que, segundo ele próprio, os aprendeu com Teresina. Como nos mostra Arêas, Candido também identifica na italiana um "modo de ser" revolucionário, plasmado não exatamente na militância partidária ou na pesquisa teórica, mas sobretudo nas relações diárias com pessoas de origens sociais diversas. Trata-se da exposição, que parte da rememoração da amizade entre Arêas e Candido, de um aprendizado socialista nascido da interação fraterna entre um jovem culto do interior do país e uma imigrante italiana que encerrava em sua figura "dois séculos de pensamento libertador".

No fim das contas, *Antonio Candido 100 anos* nos entrega a trajetória de uma vida que logrou integrar instâncias que a realidade muitas vezes separa: militância, docência, teoria científica, cotidiano, literatura, amizade. A parte das "Dedicatórias", ainda, mostra que nosso professor foi capaz também de trabalhar ao lado dos autores sobre quem refletia: na de Graciliano Ramos em *Caetés*, o escritor escreve para o então jovem crítico: "A culpa não é apenas minha: é também sua. Se não existisse aquele seu rodapé, talvez não se reeditasse isto".

CAROLINA SERRA AZUL é pesquisadora e professora de literatura. É mestre em Teoria Literária pela FFLCH-USP, com dissertação sobre as relações entre Guimarães Rosa e o primeiro modernismo brasileiro. Atualmente, é doutoranda na mesma instituição, onde pesquisa os nexos entre literatura e cinema na década de 1970.

No caminho da palavra

ZAINNE LIMA DA SILVA.
Pequenas ficções de memória.
Editora Patuá, 2018.

Rafael da Cruz Ireno

m 2018, Zainne Lima da Silva lançou, pela editora Patuá, *Pequenas ficções de memória,* sua primeira publicação solo. Apesar de ser uma estreia, a escritora taboanense de 24 anos já possuía uma estrada literária considerável: foi finalista do Programa Nascente, concurso organizado pela Universidade de São Paulo, em 2016 e nas duas edições seguintes. Publicou em revistas acadêmicas e também

na antologia *Jovem Afro* (Quilombhoje). Tem textos nos livros *Raízes: resistência histórica* (Coletânea Raízes) e *As coisas que as mulheres escrevem* (Desdêmona), destacando-se ainda sua participação no número 42 dos *Cadernos Negros*, o nascedouro de grandes nomes da literatura afro-brasileira, como Geni Guimarães, Cuti e Conceição Evaristo. Além disso, frequenta os saraus das periferias de São Paulo.

Ao lado de Geovani Martins com *O sol na cabeça* (Companhia das Letras, 2018), Zainne representa uma das principais estreias literárias, em termos de potências da periferia. Nos dezessete textos divididos em três partes – "Lembranças", "Reminiscências" e "Recordações" –, demonstra uma distinta competência técnica na hora de formular suas histórias, que envolvem-se de leituras e escutas de sua ancestralidade negra. Ao longo do livro, a autora manifesta uma imensa inquietude com a palavra, que chega, até certo ponto, a ser violenta e dilacerante. As narrativas são quase todas em primeira pessoa e a escrita parece encarnar um processo simultâneo de salvação e danação para a narradora. Inclusive, essa circunstância entroncada entre cura e punição, entre a necessidade de falar e a dor do que se diz, causa uma espécie de dilema, de negação interna da sua própria poesia:

> você pixa eu limpo, você grita eu calo, se você tentar fugir eu te bato, bato, mato. acende o baseado, bota fogo no estádio, espanca sua mulher se a tua pele é alva mais que a neve porque teu deus te perdoa e o Estado não zoa. pinho sol é coisa de bandido assassino terrorista. a bala na boca da menina, as quatro balas na testa do meu pai, a pipoca estralada no peito de homens tratados como animais – nenhum esquadrão bombeia o coração de quem tem kit favela. eu nunca mais escrevi poemas porque me falta a poesia. eu me resto na prosa, em sentenças muitas [...]. (p. 95)

No entanto, o ritmo, as rimas internas, as interseções dos sentidos e sons, por exemplo, das palavras *testa*, *pai, bala*, *pipoca, peito* com o verbo *estralar*, contradizem isso – a prosa não é suficiente em *Pequenas ficções de memória.* As crônicas apontam todo o tempo na direção do verso. E, justamente, em "Reminiscências", a segunda parte, quando se inaugura um espaço de intimidade, onde o "eu" se expõe falando num caleidoscópio de amor, fossa, insegurança, sexo, morte, segredos, suicídio, fazendo do desejo um ensejo político, atinge-se o clímax do livro. A poesia se exprime com menores restrições e a linguagem consegue se corporificar num estilo particular. Isso acontece pontualmente nas outras seções, mas se vê um estrangulamento entre o direito à fruição, à vida e ao gozo, que são cortados pela violência, pelo abatimento e pela morte, provocando ruídos na forma, como neste trecho:

> Eu dançava mais para a música que para a dança, meus pés quentes se esfregavam no piso grudento de respingo de bebida alcoólica. De início,

> em dança malemolente, nossos corpos já pareciam ser um só corpo. Os beijos dele começaram em minha nuca. Suas mãos em meus quadris. O zíper da calça dele aberto. Nossas línguas travando longos diálogos de surdos.
>
> Saltou de mim a voz que disse: amar é o elo entre o mar e o Marcelo. Ele sorriu longamente e recitou "estrela pequenina" como se me pedisse o telefone. Dei mais que isso. Fomos a um corredor e afastei minha calcinha de dentro de minha saia. Penetrou-me lentamente, ainda dançando. Subiu em espiral um grito profundo de gozo. Ele tremeu por inteiro, desencapado.
>
> O desejo só passaria se eu morresse, e eu nunca conseguia realmente morrer. O cotidiano é todo de pequenas mortes, mortes conta-gotas. Mortes que matam lentamente, botando a ver inúmeros pares de olhos. Antes de João levar quatro balas na cabeça dos polícia; antes de o menino Eduardo ficar preso no colo de dona Cecília, sangrando pela bala perdida do tiroteio de sexta; antes de saber que Stephany foi estuprada na Fundação Casa; antes de acontecer, eu previ. (pp. 38-39)

Aqui, o desejo ocupa igualmente uma dimensão política, impondo o corpo no mundo, os olhos, pés, boca, nuca, quadris, línguas, os sexos dançando, o movimento, a malemolência; daí, então, a lembrança do cotidiano assassino amputando prazeres, transformando em poucas linhas a matéria viva em cadáveres. Contudo, a cisão se perfaz colocando de um lado o erotismo (que é uma importante dimensão da escritora) e, de outro, a morte – o último parágrafo poderia ser lido independentemente dos outros sem prejuízo, mas com um significativo enfraquecimento formal. Em outras narrativas do livro, como "O discurso sobre a dor e Nau" ou "Meus pés no chão do apocalipse", não se observa esse problema, ou seja, os elementos não estão dicotomizados. Ao invés disso, são filtrados pela narração em primeira pessoa antes de serem expelidos. Seja dito de passagem, as questões da autora ganham maior intensidade com esse processo estético, diminuindo a distância entre o leitor e ela, já que estipula um acordo verossímil entre os dois, um diálogo, e, depois, formaliza de maneira mais efetiva um dos projetos do livro – e de grande parte da literatura periférica e afro-brasileira, que, além de denunciar a violência da sociedade, incumbe-se da emergência de intervir materialmente na realidade. Assim como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, Zainne se apropria da literatura como uma arma.

Embora de escrita clara, trata-se de uma obra de difícil digestão. A fruição é intermitente, agarrada, ninguém sai ileso dessas quase cem páginas, nem os leitores, nem a própria escritora. Aliás, nem o crítico – a análise também é árdua, visto que as ferramentas apreendidas na universidade aparentam insuficientes, ou melhor, não captam bem as questões colocadas pela escritora. Sabe-se que a teoria literária tem dificuldade para estudar, de modo geral, o contemporâneo

e, dentro dele, a literatura afro-brasileira e periférica. Em muitos casos, obras de tons identitários (negras, indígenas, LGBTS, periféricas etc.) são recebidas apenas como "demandas sociais", alijando delas a condição de expressão artística – a dimensão subjetiva do ser humano.

A propósito, é muito comum que tais manifestações artísticas sejam lidas apenas como um testemunho, um documento, da violência e da miséria do Brasil. Isso, como único viés de leitura, além de revelar preconceitos brasileiros, empobrece a avaliação da crítica, engessando (e aqui a palavra se refere também ao efeito de deixar tudo branco através do gesso) os debates, porque não se põe na roda as problematizações estéticas consolidadas de uma escritora como Geni Guimarães, por exemplo, nem aquelas formulações ainda em construção de nomes como, entre outros, Cristiane Sobral, de Brasília, Luz Ribeiro e Akins Kinté, de São Paulo, e Jeferson Tenório, de Porto Alegre. Efetivamente, foram os anos de Cooperifa, que me possibilitaram identificar que certas narrativas de *Pequenas ficções de memória* atendem a uma demanda externa, como se respondessem de fora para dentro – típicas urgências da leitura nalgum microfone, nalgum espaço coletivo, que ao serem transcritas perdem a força, sem a materialidade da voz e do corpo negro. No caso de Zainne, porém, isso não se refere a um grande empecilho, pois a maturidade naturalmente afinará as escolhas de seus textos para os próximos livros.

O fato de compartilhar os mesmos lugares tanto na periferia (saraus, movimentos sociais, ônibus cheio) quanto na academia (aulas, concursos, professores, discussões) não me colocou numa posição privilegiada, como eu esperava, para a leitura da obra. Na verdade, o detalhe resultou quase insignificante no que concerne à minha crítica, devido a um intervalo entre teoria e prática, assim como entre nós dois: ela é uma mulher negra no Brasil, coisa que de modo evidente se sobrepõe ao nosso percurso tão parecido – porém, mais do que isso, sua expressão artística se funda completamente nessa experiência. É essa distância que a teoria literária tradicional precisa compreender. Zainne Lima da Silva, no que lhe diz respeito, cobra a diferença desde o começo, deixando claro para que vai escrevendo. Não por acaso, ela abre os trabalhos com um prefácio chamado "Adianto", no qual traça a genealogia de seu próprio nome, demonstrando como o processo histórico apagou, geração após geração, o lado feminino para transmitir a herança do patriarcado, "como se os homens tivessem em si o algoz do estupro e do abandono". Por isso, reivindica

> uma nova forma de escrever história, a reverência às mulheres muitas que pariram o Nordeste. que sejam queimados os livros de homens brancos que inventaram nossa história; que sejam queimados os livros de mulheres brancas, ainda poucas, que relataram tortuosamente nossa história; os livros raros dos homens negros que ousaram subverter o racismo embrenhado na intelectualidade brasileira ponhamos à espera, para o caso

> de possíveis comparações teóricas; exijo uma história escrita pelas mulheres pretas e indígenas. (p. 12)

Pequenas ficções da memória se destaca por se lançar sem limites nessa procura, ora caindo em certas veleidades, como eliminar letras maiúsculas ou acrescentar símbolos gráficos (@ ou $), ora, com distinta sobriedade, trabalhando as confluências entre os aspectos da experiência real e da fabulação, escrevendo a partir do cotidiano, das lembranças, dos traumas, da própria vida, aproveitando da melhor maneira o conceito de "escrevivência" de Conceição Evaristo, que tem como prerrogativa, por sua vez, a seguinte frase: "A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos". A potência de Zainne está no fato de fazer isso através da palavra, de apresentar uma formulação já complexa, apesar de sua pouca idade, com pressupostos bem definidos. O livro caminha para dentro de si, numa fronteira delicada entre realidade e literatura. Imagens fortes como os quatro tiros na cabeça de um homem, a morte do pai, a marcenaria, o atropelamento, são repetidas de diferentes ângulos, demonstrando uma apropriação através da literatura, uma transformação, um caminho, espero eu, mais de cura que de punição.

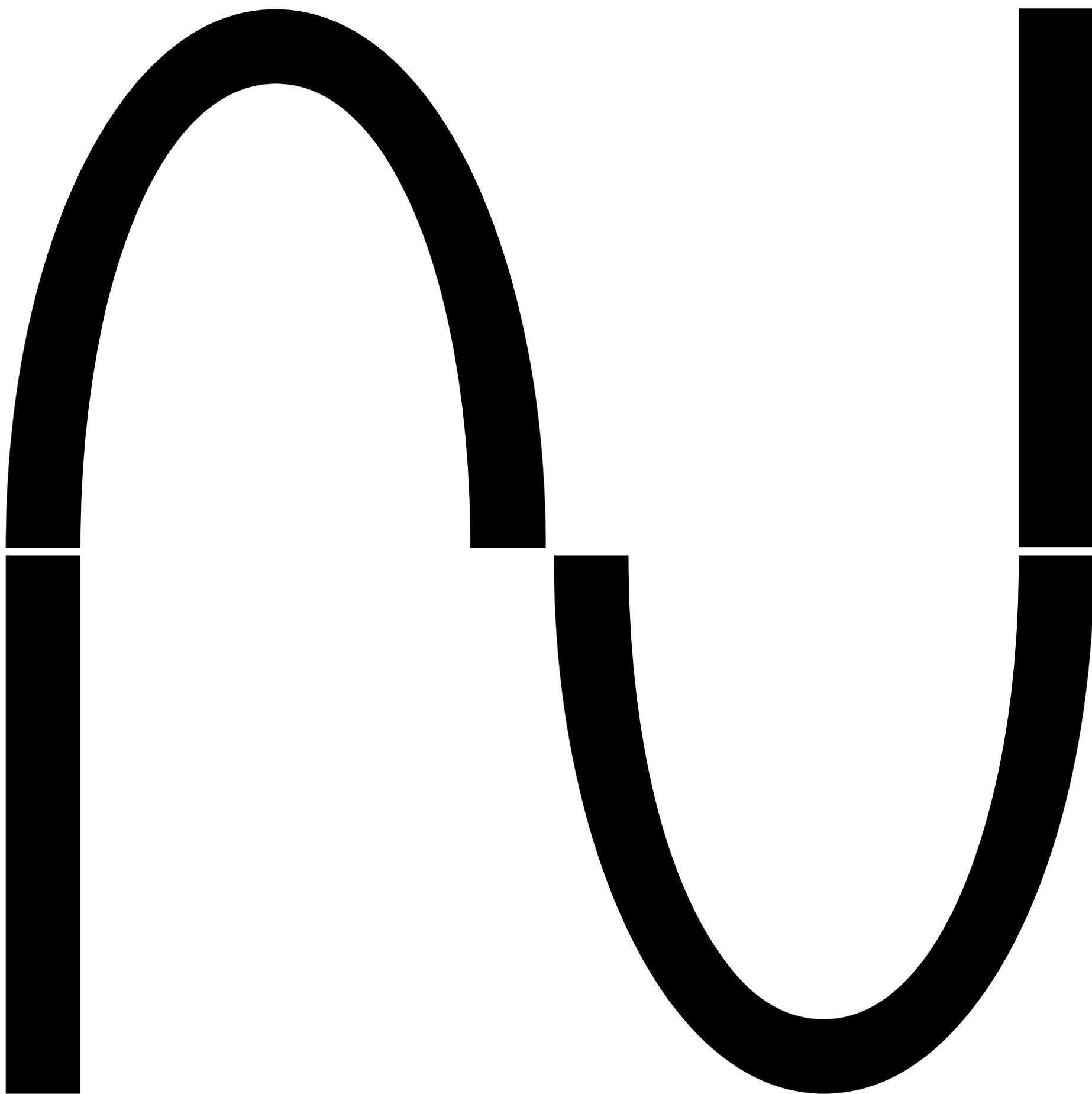
Não se pode esquecer, no entanto, de que essa busca por si só configura um ímpeto doloroso, uma vez que exige um mergulho nas inumeráveis injustiças de uma sociedade que tenta reprimir o passado escravocrata; negar seu presente racista, porque, justamente, baseia o futuro de seus regimes sociais, econômicos, culturais e literários na exploração e marginalização do corpo negro. Se por um lado, nesse movimento artístico, inscreve-se a valorização, a exaltação, a consciência da negritude e a certeza de não estar sozinha, por outro, têm-se as contingências da vida, da fome, saúde, segurança, falta de perspectivas e, finalmente, o medo da morte matada no Brasil, país com índices inaceitáveis de negros assassinados, encarcerados e colocados em condições diversas de vulnerabilidade pelo Estado. A voz de Zainne, então, para retomar o livro *Peles negras e máscaras brancas*, de Franz Fanon, cava na própria carne para encontrar um sentido para si. A única coisa que resta fazer é desejar que ela siga a seu encontro.

RAFAEL DA CRUZ IRENO faz doutorado em cotutela entre a USP e a Sorbonne Nouvelle. Interessa-se pela relação entre poesia e política. Também é resenhista do site *Letras in.verno e re.verso* e mantém o *Amiúdo*, seu blog pessoal.

Um romance de códigos

ALBERTO MUSSA.
A biblioteca elementar.
Record, 2018.

Juliana Cunha

Júlio César de Oliveira Vellozo

a edição mais recente de *Helena*, publicada pela Penguin/Companhia em 2018, uma nota de rodapé salta aos olhos logo nas primeiras páginas: trata-se de uma explicação ao leitor do que seria e onde se situaria o bairro do Andaraí. A nota pode ter sido apenas um lapso de paulistanismo da editora. Ou, com tantas ações na mão de estrangeiros, se esqueceram de que os livros ainda

visam ao público local. Ela também pode ilustrar uma perda de importância do Rio de Janeiro, se não do Brasil como um todo, enquanto dado e matéria de certa fatia da literatura nacional. O Brasil não é conhecido, e não se supõe do leitor médio qualquer familiaridade com esse terreno. Se diferentes ondas e expressões regionalistas buscaram mapear e desvendar a peculiaridade nacional e de suas especificidades, o bom-tom de hoje parece ser fingir que o Brasil é um país como outro qualquer e, embora isso não funcione em parte alguma, o arremedo fica menos óbvio situando as narrativas em uma São Paulo cênica.

Em seu autointitulado "compêndio mítico do Rio de Janeiro", Alberto Mussa rompe com esse pacto ao apresentar narrativas que pressupõem algum grau de conhecimento da paisagem carioca, e que se abrem ao leitor de acordo com sua compreensão acerca da história nacional e das histórias populares. Composto de cinco[1] romances que se propõem a percorrer quatro séculos de Brasil – do começo da colonização (1500–1815) à República Velha (1889–1930), ainda que não em ordem cronológica –, o ciclo se fecha com *A biblioteca elementar*, que ora resenhamos. O conjunto oferece um panorama da história social carioca, com a combinação e o conflito de suas diferentes etnias, classes, credos e dos mistérios que constituem a matéria mítica local, forjada no choque imaginativo entre a fé católica, rituais indígenas e religiões de matriz africana. Ambientado no século XVIII, o romance se volta para o microcosmo dos ciganos que teriam habitado a rua do Egito (nome antigo e fictício da atual rua da Carioca), onde se dá o crime que organiza o enredo.

Não há na historiografia nenhum registro convincente de que a região tenha de fato sido habitada por ciganos, mas a estruturação do material permite a verossimilhança, quando não a plausibilidade. Isso porque o autor trabalha com um relato que mistura a incorporação de grandes fatos reais atuando no pano de fundo, invenções razoavelmente verossímeis como mote da narrativa e interlocuções praticamente literais com documentos históricos – a exemplo da história da escrava do convento franciscano, impedida de dormir na ordem porque contaminaria o ambiente como um todo (oriunda da ideia tomista de que a mulher seria o agente ativo do pecado e seu corpo um elemento de permanente corrupção); e de toda a passagem do lesbianismo entre Maria Cabra e Maria Pinima, basicamente transposta de relatos inquisitoriais como aqueles reunidos em *Confissões da Bahia: Santo Ofício da Inquisição de Lisboa* (Companhia das Letras, 1997, organização de Ronaldo Vainfas).

Embora Mussa apresente sua obra como sendo um romance policial, o livro não parece cumprir os pressupostos que costumam caracterizar o gênero. Primeiro, não há na história nem policial nem detetive, ou mesmo alguém que cumpra esse papel, como ocorre com os monges de *O*

---

1 *O trono da rainha Jinga* (1999), *O senhor do lado esquerdo* (2011), *A primeira história do mundo* (2013), *A hipótese humana* (2017) e *A biblioteca elementar* (2018), todos pela editora Record.

nome da rosa, por exemplo. Segundo, os fatos, as circunstâncias e seus responsáveis são elucidados de antemão: há um crime do qual conhecemos tanto a vítima quanto o perpetrador, e ao qual assistimos através da narração. O que desconhecemos é a motivação não do crime, mas da vítima, ao bater à porta de seu assassino. Outra característica que afasta *A biblioteca elementar* do gênero detetivesco é que o fio que guia a leitura – aquilo que faz o leitor prosseguir no texto – não é a curiosidade em saber o desfecho do crime colocado, mas curiosidades sobre pequenos enigmas que vão sendo apresentados e desvendados ao longo do romance.

É, na verdade, um livro calcado na decifração e em exercícios lógicos, que guarda semelhanças com o relato policial por seu caráter analítico e racionalizante. Porque há racionalidade na mítica carioca, nas adivinhações ciganas e nas predições de todo tipo que vão guiando labirinticamente o leitor de Mussa. O desvendamento sucessivo de mistérios laterais peça a peça vai formando um amplo mosaico do crime, sem o clássico momento da revelação totalizante que esclarece tudo a todos, em geral feita por um detetive cujas venturas e desventuras guiaram a história, modelo encontrado em muitos dos romances policiais. Aqui, a descoberta final se dá como conclusão pessoal de personagens que não têm interesse em fazer uma revelação pública, e cuja constatação altera a compreensão da identidade da vítima, e não do assassino.

O enredo se inicia na noite do dia 13 de novembro de 1733, quando uma mulher, oculta em um hábito franciscano, sai às escondidas do Cemitério dos Pretos, no Convento de Santo Antônio, em direção à rua do Egito. À margem do traçado da cidade e composto por duas dezenas de casas simples, o logradouro era morada de ciganos e cristãos-novos, de gente que ambicionava entrar para o desenho oficial do Rio de Janeiro ou que buscava refúgio em suas bordas. No caminho, a mulher testemunha um crime: um homem bate à porta de outro e inicia uma discussão sussurrada sobre o conteúdo de um papel. Há uma luta breve e quem tomba é o visitante, desarmado de sua pistola. A mulher, também moradora daquela rua, conhece os dois e sabe do que se trata o papel. Justamente por isso, não compreende por que o morto foi mostrá-lo ao vizinho.

Como quase todos os personagens, a testemunha desse crime inicial também tem o que esconder, mas, como o narrador nos alerta desde o começo, "dentre os crimes que perpassam o livro, apenas um é de fato relevante". "Contraditoriamente, esse crime é o único que não acontece." O delito que não ocorreu, mas que engendra o enredo, é a "história elementar da humanidade, que está em todas as mitologias: aquela que narra a traição da Mulher". A grande graça do livro é construir uma trama que gira em torno do que seria a maior biblioteca particular do Rio de Janeiro à época, recheá-la de subtramas de ascensão social, conflitos de identidade, enigmas árabes, referências astrológicas, metafísica tupi, macumbas e de tudo aquilo que mais de um século

depois daria na criação da umbanda, mas fazer com que, em meio a tantas possibilidades, o busílis da questão seja só um homem que não sabe ler diante da única história que seu limitado repertório conseguiu imaginar: a da traição feminina.

A questão central do romance são os códigos e suas interpretações, e o destino das personagens é traçado a partir de sua habilidade ou inabilidade em compreendê-los e manuseá-los. As ciganas vivem da decifração e manipulação de cartas, de linhas das mãos. Piolho, o senhorio à la João Romão, tenta sua ascensão social como rábula, e busca sua entrada no Santo Ofício baseado no fato de que a tipificação de sua raça seria falha nas regras da Ordem. Leonor Rabelo e Bernarda Moura disputam interpretações para saber quem seria a esposa legítima e quem seria a outra. A mesma Bernarda fia-se numa interpretação para se declarar viúva. Há códigos culturais, comportamentais, religiosos, penais. Uma mulher andando sozinha na rua deixara de ser crime há pouco, mas continua levantando suspeitas por desobedecer a códigos sociais. A leitura é hoje o código básico, mas seu domínio à época era limitado. Saber decodificar as letras tampouco garante o entendimento de materiais como, por exemplo, o pasquim dos Três Cegos. No romance, testemunhamos a alfabetização de uma Leonor que ainda engatinha nos significantes, mas já é mestre nos significados.

O narrador é um sujeito temporalmente apartado dos fatos narrados e que pratica uma espécie de onisciência seletiva de cunho geográfico. Nela, seu conhecimento é praticamente total, porém circunscrito ao Rio de Janeiro. Um passo para fora dos limites da cidade e o narrador perde o rastro de seus personagens. “Não sei o que se dá em Minas, porque meu romance é sobre o Rio de Janeiro”, afirma em determinado momento, ao justificar sua ignorância em relação ao destino de Lázaro Roriz, que partiu em busca de ouro. Em outra passagem, não consegue esclarecer a origem de duas personagens “porque não me pronuncio sobre fatos transatlânticos”.

Além de limitar os conhecimentos do narrador, a geografia também atua como procedimento narrativo, fazendo com que o livro ganhe ares ora de um voo panorâmico sobre a cidade, ora de uma caminhada por suas vielas. Isso é particularmente perceptível no primeiro capítulo, construído em torno do trajeto da testemunha Leonor até o local do crime. Assim como a rua e o próprio Rio de Janeiro, o crime brota do Chafariz do Carioca, que funciona como um ponto central do qual tudo se origina. Isso porque o Rio Carioca é tomado como rio mítico, fundador da cidade e razão de seu gentílico. Beber de suas águas teria motivado a sedentarização dos ciganos que fundam a rua do Egito, algo que se explicaria tanto pela magia atrativa do rio quanto pelo caráter maleável do Rio de Janeiro, uma cidade menos fixa que as outras.

Trata-se de um livro sobre o Rio escrito na contramão da perda de importância da cidade. Toda a narrativa dá ao lugar uma dimensão mítica. A rua do Egito, que começa com o casamento de um

cigano com uma não cigana (espécie de Ceci e Peri da Carioca), termina onde hoje se situa o Bar Luiz, o que parece retirar o relato de Mussa do tempo teleológico, aproximando-o do tempo do narrador. Enquanto, no plano mítico, o Rio é enaltecido, no tempo compartilhado pelo leitor e pelo narrador, a mesma rua assiste à luta do Bar Luiz, um dos mais tradicionais da cidade, para manter as portas abertas em meio ao ocaso do Rio de Janeiro.

Nesse grande elogio do Rio, Mussa fala de um lugar que não seria normal. De um espaço meio mágico, mas que é narrado de modo a normalizar o fantástico, a transformar o maravilhoso em cotidiano, um pouco na chave das composições de Aldir Blanc sobre a vida carioca. Com uma construção inventiva e esteticamente potente, *A biblioteca exemplar* é um ponto fora da curva da literatura brasileira contemporânea tanto em matéria quanto em fatura artística.

JULIANA CUNHA é doutoranda de Teoria Literária e Literatura Comparada, mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada, bacharel em Letras e graduanda em História pela USP.

JÚLIO CÉSAR DE OLIVEIRA VELLOZO é professor da Faculdade de Direito da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da pós-graduação da Faculdade Autônoma de Direito. Pós-doutor em direito pela USP e pela Universidade de Salamanca, doutor em história social, mestre em estudos brasileiros e bacharel em história pela USP.

Acervo do jornal *Última Hora*, do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fotos de Marinho. Dezembro de 1967.

Durante lançamento do primeiro volume de *História da literatura ocidental* na Livraria Teixeira, em São Paulo. Da esquerda para a direita, após Carpeaux: Raul Oliveira Rodrigues, Mário da Silva Brito e os poetas Cassiano Ricardo e Ledo Ivo. Foto publicada na revista *A Cigarra*, n. 11, de novembro de 1959.

Durante o lançamento do primeiro volume da *História da literatura ocidental*, Carpeaux escuta a saudação de Oscar Mendes na Livraria Minas Gerais, em Belo Horizonte. Entre outros, estiveram presentes o poeta Emílio Moura e os críticos Aires da Mata Machado Filho, João Etienne e Eduardo Frieiro. Foto publicada na revista *A Cigarra*, n. 10, de outubro de 1959.

Noite de autógrafos da antologia de ensaios *Vinte e cinco anos de literatura*, de Carpeaux, realizada na livraria Entrelivros, em Copacabana, em agosto de 1968. Da esquerda para a direita: os historiadores Nelson Werneck Sodré e Hélio Silva, Antônio Houaiss, Carpeaux e Ênio da Silveira, editor da Civilização Brasileira. Foto publicada na *Manchete*, de 31 de agosto de 1968.

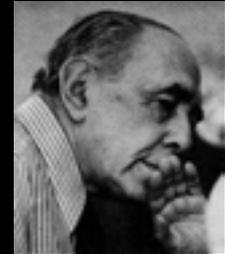
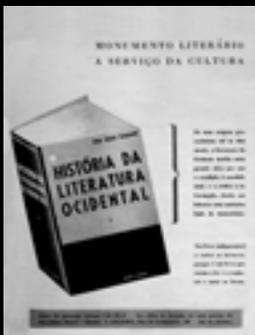



Foto de Pedro Oswaldo Cruz publicada na revista José, n. 1, de julho de 1976.

Com Oscar Mendes, ouvindo Aurélio Buarque de Holanda no microfone, durante lançamento da *História da literatura ocidental* na Livraria Minas Gerais, em Belo Horizonte. Foto publicada na revista *A Cigarra*, n. 10, de outubro de 1959.

Com a esposa Helena Carpeaux e o crítico de teatro Sábato Magaldi, durante lançamento do primeiro volume da *História da literatura ocidental* na Livraria Teixeira, em São Paulo. Foto publicada na revista *A Cigarra*, n. 11, de novembro de 1959.

Foto de Bevê Simões para matéria da revista *A Cigarra*, n. 1, de janeiro de 1955, sobre um balanço intelectual do ano de 1954. Participaram, entre outros críticos e escritores, Aníbal Machado, Vianna Moog, Menotti del Picchia e Carpeaux, então com 55 anos.

Foto sem data, local e fotógrafo.

Anúncios publicitários do primeiro volume e da coleção completa da *História da literatura ocidental* – o primeiro publicado na revista *A Cigarra*, n. 10, em outubro de 1959, e o segundo na mesma revista, n. 1, em janeiro de 1967.

Lançamento do primeiro volume da *História da literatura ocidental* em São Paulo, na Livraria Teixeira. Da esquerda para a direita, Sérgio Milliet (que fez a saudação inicial do evento), a poeta Lupe Cotrim Garaude e Aurélio Buarque de Holanda (a quem coube o discurso de encerramento). Também estiveram presentes os críticos Mário da Silva Brito, Lívio Xavier e Décio de Almeida Prado, as escritoras Lygia Fagundes Telles e Helena Silveira e os poetas José Paulo Paes, Jamil A. Haddad e Mário Chamie. Foto publicada na revista *A Cigarra*, n. 11, de novembro de 1959.

Chegando para depor no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), na rua da Relação, n. 40, em dezembro de 1967. A motivação do inquérito foi o artigo "FMI – fome e miséria", que publicou sem assinar no jornal carioca *O Sol* e, posteriormente, com sua assinatura, no jornal *Afirmação*, n. 2, de Maringá, em outubro de 1967. Acervo do jornal *Última Hora*, do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fotos de Marinho.

Em entrevista coletiva improvisada em um bar próximo ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), onde prestou depoimento. Acervo do jornal *Última Hora*, do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fotos de Marinho. Dezembro de 1967.

DEDICATÓRIAS

49
Lucia Miguel-Pereira, Raymundo Faoro, Brito Broca

64
Augusto Meyer, Astrojildo Pereira, Roberto Schwarz

134
Álvaro Lins

135
Álvaro Lins e Mário de Andrade

136
Álvaro Lins

137
Álvaro Lins

153
Carlos Drummond de Andrade

154
Carlos Drummond de Andrade

161
Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto

162
Manuel Bandeira

163
Murilo Mendes

164
Jorge de Lima, Murilo Mendes

207
João Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Antônio Callado

208
Carlos Heitor Cony

209
Graciliano Ramos, Marques Rebelo, João Guimarães Rosa

346
Antonio Candido